

محاكمة القصاص المصري

عرض ونقد
السينما المصرية منذ نشأتها

بدر نشأت
فتحى زكى



محاكمة القصاص المصري

عرض ونقد
السينما المصرية منذ نشأتها

بدر نشأت
فتحى زكى

تصميم وإعداد

قدري عبد القادر

السينما ... هي الأزم فن لامة تريد النهوض ..

ليثين

يقولون أن الناس يريدون ذلك .. ونحن نقدم لهم ما يريدون .. وما يقولون هذا
الا لتبرير جشعهم وعجزهم واستهتارهم ..

صحيح .. أن مهمة الفنون - وخاصة فن السينما - هي التسلية .. ولكن التسلية
بمعناها السليم ، ليست هي التعمية وطمس الحقائق .. إنما هي التسلية التي توظفنا
وتجعلنا أحرار بالحياة ..

والذين أساءوا فهم هذه الحقيقة من صانعي الافلام يعتمدون بالناس عن المعنى
الحقيقى للتسلية والمتعة .. فقد ضحك أهل ألينا مع أريستوفانس كما يكوا مع
النباس .. وكانوا فى كلتا العالتين يمارسون المتعة ..

دادلى نيكولز

أن انعدام الهدف الواضح فى العمل الفنى هو نتيجة معرفة سطحية عن العالم ..
ونحن حين نطالب فنائنا بوضوح فكرى .. إنما نطلب منهم تفهما أعمق وأكبر لجواهر
العالم الواقعى ..

نيلوشفن

مقدمة

لأنك إن الاتجاه الواقعي قد استكمل خلال السنوات الأخيرة جميع عناصر وضوحه ، وظهرت فعاليته في شتى الميادين ، وابتدأ يمتد ويتغلغل في جوانب حياتنا .. ويوجه الفكر والادب والفن في مصر ..

وقد كان للصراع الطويل القديم الذي استهلته الطبقتان المتوسطة والعامة في الاخلا بالاتجاه الواقعي ثقافة وممارسة أكبر الأثر في تحقيق الكثير من الانتصارات الوطنية وفي ارساء قواعد الواقعية في القصة والشعر والرسم وغيرها من الفنون ..

ومع ذلك .. لم يزل الاتجاه الواقعي في دور النشوء والتكوين .. لم يضل في تفاعله وحركته هذه إلى الكثير من الأجهزة التي تهيمن على وسائل الثقافة والتأثير والتوجيه ..

ومنها ..

السينما المصرية التي يكونها أكبر جهاز ثقافي - وبالرغم من تاريخها الطويل - لازالت إلى اليوم بمعزل عن الثقافة الجديدة .. لازالت بعيدة عن حقيقة القوى المتصارعة وطبيعة الحياة الفعلية في مجتمعنا ..

لهذا فكرنا في اخراج هذا الكتاب ..

واجتهدنا قدر المستطاع أن نقد الفيلم المصري شكلا وموضوعا ، وصناعة وفنا .. محددين المدلول الحقيقي لرسالة السينما .. عارضين تاريخ السينما المصرية واتجاهاتها ، وعدى ارتباطها بواقع الشعب ..

وإن كنا قد أغفلنا بعض الأسماء أو عددا من الأعمال ، فقد كان طريقنا وعرا

مفتيا ونحن نستلئ البيانات من افواه السينمائيين وقادامى الممثلين .. ومن
المصحف والمجلات التى صدرت خلال خمسين عاما .. لنحقق اول كتاب عن
السينما المصرية ..

وان كنا قد ركزنا على الجوانب السيئة من الفيلم المصرى فان هذا لاينلئ
تقديرنا لما وراء كل فيلم من بذل وجهه وعرق .. ولا ينال من ايماننا بجهود
الفنانين والحرفيين - احياء وامواتا - ممن دعموا صناعة السينما المصرية وعملوا
على التلذذ بها ..

ولا شك ان المستقبل امام الفيلم المصرى متسع عريض .. وانه فى القريب
العاجل سيلعب دوره القيادى مع الفنون الاخرى فى معركة الفكر الانسانى ..

ومن املنا فى الفيلم المصرى ..

ومن ثقتنا فى مستقبله الكبير ..

ومن ايماننا باخلاص السينمائيين المصريين ..

انطلقت فكرة هذا الكتاب .. واستوحينا الشعوب الذى كتبنا به هذه
الصفحات ..

ونحن نعتزف اننا لم نقم الا بمحاولة موجزة .. واننا عبرنا عن افكار
- لا شك - انها متمثلة فى اذهان كثير من الفنانين والمثقفين المصريين ..

وما غايتنا .. الا ان نجذب الى الضوء هذا الموضوع الكبير .. حتى يتولاه
من هم اكثر منا التصاقا بالسينما المصرية وتخصصا فيها ..

ولعلنا نكون قد نجحنا فى تقديم ذى قيمة

بدو نشات وفتحى زكى

تاريخ السينما المصرية

متى بدأت السينما

يختلف الكثيرون في تحديد اليوم الذي نشأت فيه السينما في العالم . . . فريق يزعم انها لم تبدأ الا عام ١٩٠٣ حين ظهرت المحاولات الاولى لاجراء الفيلم في شكل قصة سينمائية . . .

وفريق يؤكد انه لا يجب أن نؤرخ للسينما الا منذ اليوم الذي اكتملت فيه كافة عناصرها وذلك في سنة ١٩٢٦ لما أصبحت السينما صناعة كاملة من الناحيتين العملية والفنية . .

وفريق آخر يجمع على أن السينما قد نشأت منذ اليوم الذي احتكت فيه بالجمهور وبدأت أولى محاولات عرض الاشرطة السينمائية . وكان ذلك في يوم ٢٨ ديسمبر سنة ١٨٩٥ . . بعد أن انقضى على اختراع التصوير الفوتوغرافي ٦٦ عاما . .

في ذلك اليوم . . .

قام لويس وأوجست لوميير باستئجار قهوة «جران كافيه» بشارع كابوسين بباريس ، وعرضا فيها أولى الاشرطة السينمائية لبعض المناظر التنجيلية . . كخروج عمال من مصنع . . وصول قطار الى محطة . . رش حديقة بالمياه .

ولم تنقض سنتان على عرض هذه الاشرطة وغيرها بفرنسا حتى قام

أحد الإيطاليين من سكان الاسكندرية باستئجار قهوة ذاتي ،
بحوار مسرح الهمبرا القديم بالاسكندرية وعرض فيها بعض الاشرطة
الفرنسية المستوردة .. وكان كل شريط لا يستغرق في عرضه أكثر
من دقيقتين أو ثلاث .. وتضمنت حفلة العرض الأولى المناظر
الآتية ...

صور من الحياة في ميدان الاوبرا بباريس أثناء أحد الاعياد
الرسمية ..

تساقط المياه وتدفقها من شلالات نياجرا ..
زيارة رئيس جمهورية فرنسا لمدينة ليون ..
نزول المسافرين من فوق كوبرى بروكلين يحملون الحقائب
والمعاطف ..
زيارة غيلوم الثاني ويقولوا الثالث لمدينة برسلو ..
الاستحمام على شاطئ نيس ...
بعض رجال حول مائدة يلعبون الورق ..
خروج عمال مصنع لومير في ليون ..
ملك ومملكة إيطاليا في منزله ..
ولم يزد رسم الدخول عن خمسة قروش للمقاعد الامامية .. وثلاثه
قروش للمقاعد الخلفية ..

وفي سنة ٢٩٠٠ أقدم أحد الأجانب من سكان القاهرة على إنشاء
أول دار للعرض السينمائي في القاهرة أطلق عليها (صالة سانتى)
وبدا يعرض فيها الاشرطة السينمائية التي كانت في ذلك الوقت قد
بدأت تستغرق في عرضها بين عشرين وثلاثين دقيقة ..

واقبل الجمهور المصرى اقبالا شديدا على مشاهدة هذه البدعة
الاوروبية .. وظلت مغزة السينما حديث الصحف ومثار اهتمام

الشعب الذى كان يتردد على دور العرض بشغف ليتطلع الى صبور
الناس الخواجات وهم يتحركون .. وياكلون .. وينامون ..

وحققت دور العرض فى مصر أرباحا طيبة مما أغرى بعض أجنبى
مصر بالسفر الى أوروبا لشراء الاشرطة وآلات العرض والتوسع فى
بناء دور السينما ..

ومن سنة ١٩٠٨ الى سنة ١٩١٤ كان بمصر مايزيد عن ١٤ دارا
للعرض .. سبعة بالقاهرة وأربعة بالاسكندرية وواحدة فى كل من
بور سعيد والمنصورة وأسيوط .. وكانت أهم دور العرض فى ذلك
الوقت هى ..

« الكازار .. جوزى بالاس .. سمانت كلير .. سمانتى ..
« كوزمو جراف .. اوليمبيا .. باتى .. بل فى .. »

ولم يقم باشادة كل هذه الدور الا اجانب مصر من أمثال فرانسكرى
.. وم .. كونجلىانو .. ودى لاجارن وغيرهم .. وكان أول من التفت
من أثرياء المصريين نحو انشاء دور السينما هو تادرس مقار الذى
أنشأ سينما أسيوط .. ثم محمد عثمان الذى بنى دار سينما كوزمو
بيور سعيد ..

وابتدأت دور السينما تتكاثر وتنتشر فى مدن القطر المصرى ..
واجتذبت أسماء جديدة كثيرة .. فظهر فى الاسكندرية كلون وعزيز
ودوريس .. وفى القاهرة بول دومور .. وباردى ويسكال وموصيرى
وشرتينى كما ظهرت أيضا الشركات التى بدأت تمتلك دور العرض
كشركة رولان للشكولاتة .. وشركة ماتوسيان للدخان اللتان عمدتا
الى تخفيض أسعار التذاكر لكل من يقدم الكابون الموجود فى غلاف
الشكولاتة أو بداخل علبة السجائر ..

وظل الجمهور المصرى يتهاافت على مشاهدة الافلام ويعتاد التردد

على دور العرض حتى أنه كثيرا ما كان يلجأ الى حجز التذاكر قبل موعد العرض بأيام ..

وكانت الافلام الامريكية الصامتة قد بدأت تظهر بجانب الافلام الفرنسية والالمانية في دور العرض المصرية وتجد نجاحا كبيرا واقبالا منقطع النظير من الشعب المصري .. اشتهرت أفلام (طلبة البندقية) و (طريق النجم) و (زيجومار) .. و (البؤساء) و (نوردام دي باري) و (حضار كاليه) ..

ولما قامت سينما باثي سنة ١٩٠٦ بعرض فيلم (آلام المسيح) استمر عرضه اسبوعين .. اذ كان أول فيلم ملون يعرض بمصر بجانب موضوعه الديني وما يجسده من صور آلام المسيح ..

وفي أواخر هذه السنة بدأت الافلام الطويلة التي تتخذ شكل الرواية تقد على مصر .. فلاقى فيلم (عودة الاب) الذي يصور الزوج السكير ومصائب ادمان الخمر .. رواجا كبيرا .. كما نجح فيلم (الولد المسرف) لاتجاهه التربوي ..

ولعل أشهر الافلام التي استحوذت على شغف الجمهور واقباله المتواصل هي افلام الحلقات التي كان عرضها يستمر أحيانا الى الثلاثة شهور .. وكانت كل حلقة منها تنتهي بمأزق يقع فيه البطل مما يجسم الجمهور على ارتياد السينما في الاسبوع التالي ..

وقد حقق شارلي شابلن بشخصيته الفكاهية شهرة واسعة وتمتع بمحبة شعبية كبيرة حتى أن الكثير من الصبيان في الأزقة والحواري كانوا وهم يلعبون يقللونه في مشية البطة ويتندرون بحركاته ومواقفه ويطلقون عليه اسم (شالي) ..

كما لقيت أفلام رعاة البقر تجاوبا شعبيا كبيرا واشتهر من أبطالها وليم هارت الذي لقبه



الشعب باسم (الشجيع) لجزاته مع
رجال العصابات وثباته في المصارك
واصطياده اللصوص بالحبل من فوق
الحصان واتقانه ضرب البونيات :



وقد بدأت أولى محاولات عرض
الفيلم الناطق في مصر بآلة تدور عليها
في وقت واحد ثلاث اسطوانات سينما
(بل في) التي قدمت أول فيلم غنائي
وتبعته سينما (باتي) في استيراد

أفلام غنائية أخرى كانت تدار بجهاز مشابه ولكن الجهازين عجزا عن
النطق بعد ذلك وعادت دور العرض الى الأفلام الصامتة .

الا أن المسيو باردى قام في دار عرضه بالاسكندرية ٠٠ عام ١٩١٣
بتنفيذ فكرة ترجمة الحوار ومحاولة عرضه على قطعة زجاجية بآلة
خاصة منفصلة عن آلة العرض ٠٠٠ فازداد اقبال الجمهور مع ان هذه
الطريقة كانت تفتقر متابعة للمناظر المتتالية اذ في اللحظة التي يكون
فيها الجمهور منشغلا بقراءة الحوار تكون آلة العرض السينمائي قد
طلوت منظرا أو منظرين .

ولكن في سنة ١٩٣٤ انشأت ايديال تترا فيلم فرعا لها في مصر
كان يقوم بطبع الحوار باللغة العربية وأحيانا بلغة أخرى تحتها على
نفس الشريط . وكانت أولى هذه الأفلام (ليالي موسكو) و (الجنة
المفقودة) و (غادة الكاميليا) .

وقد ظلت عملية طبع الترجمة على الأفلام عملا اختياريا حتى عام

١٩٣٦ حين تدخلت وزارة الداخلية وسنت قانونا يجبر المستوردين
للفلام الاجنبية على ضرورة طبع الترجمة العربية على كافة الاقلام ..

نشأة السينما المصرية

لعل السينما المصرية لم تنشأ عمليا الا على يد لاجارين بالاسكندرية
الذى بدأ يقدم فى صاله عرضه اول مناظر مصرية مصورة بعنوان
(فى شوارع الاسكندرية) .. وكان يلتقطها فى الاماكن التى يتجمهر
فيها الناس .. كشوارع الرمل .. ومحطة السكة الحديد ..
وكنياسة سانت كاترين فى صبيحة يوم الاحد ..

وقد لاقى نجاحا كبيرا دفعه الى مواصلة تقديم هذه المناظر حتى
اتخذت هذه الاشرطة بشكلها المنتظم هيئة الجريدة الاخبارية السينمائية .
فكانت تصور الكثير من الحفلات المصرية الرسمية .. وصور الوزراء
ورجال السياسة .. ومما يذكر ان جريدة لاجارن كانت حين تعرض
صورة الزعيم سعد زغلول التى لم تكن تستقرق اكثر من ثوان ..
كان الشعب المصرى يصيح ويصفق ويطالب بان تظل الصورة معروضة
لعدة دقائق .

وكان من الطبيعى ان تعقب فكرة هذه الجريدة السينمائية محاولات
جدية لانتاج الافلام المحلية فما ان انتهت الحرب العالمية فى سنة
١٩١٧ حتى قام دوريس وكونيل بانتاج اول فيلم محلى صامت باسم
(نحو الهاوية) فى استوديو صغير اقاماه فى ضاحية من ضواحي
الاسكندرية . وقد اضطلع بتمثيله سيدتان ايطاليتان هما زوجه أحد
المنتجين ويني كونستانتينو .. وفى العام التالى أخرجا فيلما آخر
باسم (الزهرة القاتلة) وكان لسوء التصوير وارتجال التنفيذ أثر
كبير فى فشل هذين الفيلمين وفشل المشروع كله وموته قبل الاوان .

ولم تنقض ثمان سنوات .. حتى وفد على الاسكندرية اخوان ~~بهر~~

وابراهيم لاما قادمين من أمريكا الجنوبية ومعهما معدات السينما
بقصد انشاء صناعة للسينما بمصر . واعلنا عن عزمهما على اخراج
اول فيلم محلي صامت بعنوان (قبلة في الصحراء) واعتبدا له مبلغ
٥٠٠٠ جنيهها واقاما مسابقة لانتخاب أجمل وجوه فوتوجنيك من
الجنسين ..

وقد عرض هذا الفيلم بسينما محمد علي بالاسكندرية وسينما
متروبول بالقاهرة .. وكان لاثرائى الملابس البدوية وركوب الخيل
ومظاهر البطولة العربية مقبول كبير فى نفوس الشعب المصرى مما
دفع اخوان لاما الى اخراج فيلم اخر باسم (فاجعه فوق الهرم) وقد
لمبت فيه فاطمة رشدى دور البطولة أمام بدر لاما .

واستمر هذا اللون هو الوحيد
الغالب على أفلام اخوان لاما ..
ولعلهما قصدا من هذا الى جذب اهتمام
الجماهير التى كانت مناظر المعارك فى
أفلام رعاة البقر والأفلام البوليسية
تثير حماسها وتستحوذ على اهتمامها .
فعمدا الى ترجمة هذه البطولات الاجنبية
الى بطولات عربية ..



فحتى عام ١٩٣٤ .. وكانت
السينما المصرية قد قطعت شوطا ليس بالقصير فى انتاج الافلام .
كانت شركة كوندور التى كونها الاخوان لاما لازالت تنتج نفس اللون
من الافلام فأخرجت (شيخ الماضى) و (الهارب) و (معروف البدوى)
و (صرخة فى الليل) .
ولم تكن أفلام اخوان لاما هى الأفلام المحلية الصامته الوحيدة .
فقد ابتدأ أهل المسرح والمشتغلون بفن التمثيل يلتفتون نحو الغريم

الدخيل الذي أخذ يسلب منهم الجمهور تدريجيا ويستأثر باهتمامه
بوقر وشه ...

وخطت عزيزة أمير الخطوة الاولى ...



فاتصلت بوداد عرفى بنجو . .
وهو مخرج تركى كان قد وفد على
مصر كوكيل لشركة ماركوس
بوستيجر . . فتعاقدت معه سنة
١٩٢٦ على اخراج فيلم (ندام الله)
التي اشتركت معه فى القيام
بالادوار الاولى مع احمد جلال
والراقصة اليسن العازر . .

وخطت فاطمة رشدى الخطوة الثانية ...

فأولكت الى المخرج المذكور
اخراج فيلم (تحت الشمس المشرقة)
واقترحت معه فى الاخرى ادوار
البطولة ...

ونشأت السينما المصرية ...

ففى نفس العام كانت بهيجة
حافظ بالاشتراك مع دولت أبيض
قد بدأنا بتمثيل رواية (زينب).



تولدكتور حسين هيكل واخراج محمد كريم . .

ونشطت آسيا داغر ونزلت الى الاخرى ميدان الانتاج السينمائى
فكونت شركة افلام باسم شركة الافلام العربية التي كانوداد عرفى

هو مخرجها وكان فيلم (غادة الصحراء) باكورة انتاجها .

وهكذا كانت الفنانات المصريات هن الرعيل الاول الذى ارسى القواعد الاساسية لصناعة السينما فى مصر . ولم يكن وداد عوفى يقوم فقط بمجرد الاشتراك فى التمثيل والاخراج بل كان نشاطه



المخرج وداد عوفى

يتعدى ذلك الى تأليف الروايات والتصوير واكتشاف المواهب والتصرف فى ليل ما يختص بخلق صناعة فنية جديدة وافدة على الفنون المصرية ..

وبلغ ما اشترك فى تمثيله واخراجه ما يقرب من احدى عشر فيلما فى مدى عام ونصف كان أشهرها (السلطان عبد الحميد) و (مدينة الدم) و (ايفان الهائل) الذى اقتبس

فكرته عن مسرحية بنفس الاسم كان يوسف وهبى وفرقته قد قدماها عدة مرات على مسرح الاوبرا . وقد لاقى فيلم (ايفان الهائل) اقبالا منقطع النظير كان له اثر بعيد فى جذب يوسف وهبى الى الحقل السينمائى . فسافر الى فرنسا لاتمام تصوير المناظر الداخلية لاول فيلم مصرى ناطق.



وهو فيلم (أولاد الذوات) المأخوذ عن مسرحية له بنفس الاسم .
وقد اضطلع هو ببطولته بالاشتراك مع كوليت دارفوى وأمينة رزق
التي كان قد سبق لها أن قدمت نفس الدور على المسرح ..

وقد تكلف هذا الفيلم ما يقرب من ٢٠٠٠٠ جنيهها وعرض في أكتوبر
سنه ١٩٣٦ .. ومما يذكر أن عدد المشاهدين قد بلغ في الأسبوع
الأول ٣٥٠٠٠ مشاهدا واعتبر هذا الرقم حينذاك رقما قياسيا كما
أنه كان أول فيلم يعرض أربع حفلات يوميا .. وكان الجمهور خلال
العرض يصفق بحماسة كلما سمع لفته العربية ..

وانهالت بعد ذلك الافلام المصرية ..

فظهر فيلم (أنشودة الفؤاد) بطولة جورج أبيض ونادرة ..
و (الوردة البيضاء) بطولة محمد عبد الوهاب وسميرة خلوصى

واستمرت الافلام الصامتة في الظهور الى جوار الافلام الناطقة حيث
كان الفيلم الناطق يكلف كثيرا نظرا لان تسجيل الصوت كان يستلزم
السير الى فرنسا . ولم تتركز صناعة الفيلم الناطق في مصر الا بعد
أن قام الإخوان لاما باستيراد أجهزة التسجيل اللازمة التي استعملت
أول مرة في فيلم (خفايا القاهرة)

فالى جوار (بنت النيل) لعزيزة أمير و (وخز الضمير) لاسميا
و (الاتهام) لبهيجة حافظ .. ظهرت أفلام (الزواج) لفاطمة رشدي
و (غدير الدرك) لعلى الكسار و (مبروك) لغوزى الجازيرلى ..

ومع ان الافلام المصرية كانت متخمة بالعيوب وديئة التصوير متأكلة
الصوت .. قياسا الى مثيلاتها من الافلام الامريكية والفرنسية
والألمانية .. الا أن الجمهور المصرى كان يقبل على افلامه المصرية بدافع
القومية والرغبة فى الاستماع الى لفته الوطنية ومشاهدة الفنانين
المصريين على الشاشة ..

أولى اتجاهات السينما المصرية

كنشأة كل صناعة .. قامت صناعة السينما في مصر على التقنيد .. فكان الممثلون - وهم المنتجون في نفس الوقت - يراعون عند الانتاج أنواع الافلام الاجنبية التي تجدد اقبالا من الجمهور ويقدمون اليه افلاما مصرية تحاكيها .. وشخصيات بطولية تشابه أبطال الافلام الاجنبية

فأقدم بدر لاما على تمثيل افلام



الضرب والمعارك والمغامرات متخذا شخصية الهبوب لاجتذاب جمهور أبطال زعاة البقر كوليم هارت وتوم ميكس .. وأبطال الافلام البوليسية والحلقات كماكس لندر وولاس بيرى وبول موئي ..

بينما ظهر على الكسار وفوزي منيب في شخصية البربرى .. وف. وزي الجزائري في شخصية الخلم بجبع

توم ميكس

لاجتذاب جمهور هارولد لويد وشالي (شارلى شابلن) والتخين والرفيع (لوريل وهاردى)

وتحددت اتجاهات السينما



المصرية في أربعة اتجاهات كانت :

- افلام تراجيدية
- افلام كوميدية
- افلام غنائية
- افلام مغامرات

بدأ بتمثيل الاتجاه التراجيدي عزيزة أمير وبهيجة حافظ وفاطمة
 رشدي وآسيا داغر ويوسف وهبي وأمينه رزق • ومثل الاتجاه
 الكوميدي على الكسار ونجيب الريحاني وفوزي منيب ثم فؤاد الجزائري •
 بينما قامت بتمثيل الاتجاه الغنائي المطربة نادرة فمحمد عبد الوهاب
 وأم كلثوم • • واقتصر اتجاه المغامرات على بدر لاما • •

أثر المسرح في السينما

السينما المسرحية

لم يكن من المستغرب أن تبدأ السينما في مصر على أساس من موجودات الفن المسرحي . اذ أنها كانت في حاجة الى المؤلفين والمخرجين والممثلين . وكان المسرحيون هم أقرب رجال الفن الى متناول السينما .

فكانت الافلام المصرية الاولى أشبه ماتكون بالمسرحيات المصورة . أخذ المسرحيون ينقلون مسرحياتهم بممثلها وممثلاتها وديكوراتها من خشبة المسرح ويضعونها أمام الكاميرا فيما يشبه رقعة البلاطوه . وكان أول فيلم ليوسف وهبي هو مسرحية (أولاد الذوات) الذي أكمل تصوير مناظره في فرنسا . ولعل الكسار (غفير الدرك) ولفوزي منيب (أصحاب العقول) .

وحتى وداد عرفى . ذلك المخرج التركي الوافد من باريس لم يكن هو الآخر الا كاتباً مسرحياً قدم عدة تمثيليات للمسارح المصرية وأضاف الى السينما عدداً آخر من المسرحيات على هيئة أفلام .

صحيح . ان نشأة السينما المصرية كانت الى حد كبير مشابهة لنشأتها في معظم الدول الاخرى ، ولكن السينما في كل دول العالم قد تطورت واكتملت وانفصلت عن المسرح كلية . واصبحت فناً

مستقلا يتطلب من الاصول والقواعد والمقومات ما يخالف المسرح كل المخالفة . . .

ولم تسبق أمريكا دول العالم أجمع من الناحية الحرفية في صناعة السينما إلا لان القائمين بها عرفوا خصائص الكاميرا منذ أن كانت اكتشافا بدائيا فاستغلوا كل امكانياتها . . من حركة وسرعة وتركيز وشمول . . فحين شبت الحرب الاسبانية الامريكية عام ١٨٩٧ ولم يكن قد مضى عام واحد على صناعة الاثرطة ، نزلت الكاميرا الى الحياة العامة . . وكان أول شريط طويل هو شريط (انزال العلم الاسباني) الذى كان يعرض على الجماهير فى الميادين . . ثم اشتركت فى المعارك فصورت المواقع الحربية وقذف المدافع وضرب الرصاص . . وارتحلت السينما الى أفريقيا لتصوير معارك حرب البوير وساهمت بنشاط كبير فى الدعاية التجارية وحث الجماهير على السفر الى اقاصى البلاد للعمل فى المناجم .

أما فى مصر . . فلا زالت السينما حتى أيامنا هذه تهرب النزول الى الحياة وتغشى الاحتكاك بالجماهير . . ولا زالت أضعف من أن تنفصل عن حدود المسرح وشكلياته وتتخلص من بطنه وافتعاله وتكلفه . .

النزعة المسرحية فى الرواية والأخراج

لا زالت النزعة المسرحية حتى اليوم مسيطرة على عدد كبير من الروائيين تقابلها نزعة مشابهة من المخرجين أنفسهم نتيجة لعدم المام معظمهم بمقومات الفن السينمائى . . ووظيفة الكاميرا وخصائصها ويبدو ذلك فى بناء أغلب الروايات السينمائية وفى أسلوب معظم المخرجين .

فالعالب على الروائيين ميلهم الى بناء رواياتهم - المعدة للسينما -
من أحداث مفصلة على مناظر قليلة ثابتة وكأنهم يكتبون للمسرح ..
وهذا يجبرهم بالتالى على أن يعرضوا معظم الأحداث الخارجية فى
وصف كلامى على السنة الابطال (حوار) بدلا من عرضها بالصور
وتوظيف الكاميرا وامكانياتها الواسعة .

هذا التجاهل لاهم مميزات السينما ولقدرتها على التحرر والخروج
على المناظر الديكورية والاطلاق فى رحابة الحياة يحبس الفيلم فى
مجموعة من الصور والحوار والموسيقى داخل مناظر قليلة ويعمد
المخرج ليتلافى ذلك وليخرج بالفيلم عن نطاق المسرحية الى اضافة
عدد من الصور الخارجية ولصقها لصقا بالفيلم .. كمشهد سكة
زراعية أو منظر سيارة فى طريق .. كما فى فيلم (غزل البنات) .



وغزل البنات فيلم كان فى أصله مسرحية للريحاني وقام أنور
وجدى باعداده للسينما واخرجه على الشاشة .. وفى هذا الفيلم
يبدو بوضوح النزعة المسرحية فى كل من التناول الادبى والاسلوب
الاخراجى .

فمشاهد الفيلم كلها لاتزيد عن عدة مناظر ديكورية داخل قصر

الباشا يتحرك فيها الممثلون .. وكانت الكاميرا طوال الفيلم في زوايا ثابتة جامدة لا تلتقط الا صورا ابعادها تقارب ابعاد خشبة المسرح واطارها يشبه مساحة الستارة المنفرجة عليه .. وكان المخرج كان يقوم بالتصوير من مقعد امامي في صالة احد المسارح .

وكانت حاسة المخرج المسرحية مهيمنة على كل الفيلم ..

فحتى المشاهد الخارجية القليلة التي تضمنها الفيلم كالمنظر الاول والاخير .. كان أنور وجدي يصور الطريق كأنه مزيف مقام على خشبة المسرح .. فالفتيات في المنظر الاول يغنين على ظهر الخيل في السكة الزراعية أغنية « اتمخبرى واتمايلي ياخيل » والصورة واحدة ثابتة طوال الاغنية .. ليل مراد في النصف تماما وحولها الفتيات .. ومع أن اللحن كان ناجحا الى حد كبير ويوافق في رتمه وقع حوافر الخيل الا أن المخرج لم يستفد من هذا التوافق ..

لم ينخفض بالكاميرا مثلا ليلتقط تحركات حوافر الخيل مع وقع الموسيقى .. ولم يلف بالكاميرا ليصور امتداد الطريق والمزارع الشاسعة .. ولم يستعرض الاشجار المتراسة واهتزاز أوراقها .. لم يأخذ من هذا المشهد الطويل الحي الحافل بالحركة والنغم والحيوية الا صورة مسرحية لجلوس الفتيات على ظهور الخيل وهي تهتز في أماكنها وكأنها في وضع محلك سر ..

ورواية (غزل البنات) هي قصة مدرس خصوصي للغة العربية (نجيب الريحاني) تغازله تلميذته ابنة الباشا (ليلي مراد) وتوهمه طول الرواية بانها تحبه بينما كانت تحب شابا يماثلها في السن هو (محمود المليجي) وتبدو النزعة المسرحية في اخراج هذه الرواية في أن المخرج لم يقدم لنا في صور علاقة الحب بين (ليلي) و (المليجي) بل قدمها بشكل حوار في التليفون .. فكانت ليلي تجلس على مقعد وترفع السماعه وتفهم من كلامها أنها تحدث حبيبها ..

وقد يجوز هذا مسرحيا لعدم إمكانية المسرح على تجسيد التقاء العاشقين في مناظر خارجية .. ولكن هذا لا يجوز سينمائيا لما تستطيع عدسة الكاميرا ان تقدمه من صور ومناظر ومشاهد خارجية لاتحد ..

ومن ناحية اخرى نجد ان النزعة المسرحية تتمثل بشكل كبير في الافلام المصرية وتقيم بناء الرواية على المفاجآت والصلف المسرحي التي لاتحدث أصلاً في حقيقة الحياة الا فيما ندر .. فاذا ما احب شباب من آلاف الشباب بنتا من آلاف البنات وشاء الزواج منها .. يتضح في آخر الفيلم وقبل النهاية بقليل ، أن والد هذا الشاب بالذات كانت له علاقة غرام أيام شبابه بوالدة هذه البنت بالذات .. وان هذه البنت أخته دون سائر البنات (هذا جناء أبني) و (بنت الهوى) وما يشابههما .. وكان المجتمع كله قد أقفر الا من الامرتين فلا يمكن أن تجرى به أية صلة أو علاقة .. قديمة أو حديثة .. وتخرج عن حدود هاتين الامرتين ..

كذلك كانت الحال في فيلم
(عيون سهرانة) تأليف عز الدين
ذو الفقار .. فالاب (عبد الوارث
عسر) يعمل عند سيدة تدير محلا
للخمور .. وهو هارب من البوليس
الذي يطارد به بتهمة قتل دكتور كان
قد اعتدى على عفاف ابنته الكبرى
التي ماتت منتحرة .. وابنته الصغرى (شادية) لاتعلم شيئا ..
ولكنه يقص عليها الحكاية كلها حين تقع في حب ضابط بوليس يسكن
في مواجهتهم ..



وتبدو النزعة المسرحية في التناول الادبي على أشدها حين لا يكلف بالقبض على الاب الا هذا الضابط من بين مئات الضباط .. ولا يكون «القاتل الحقيقي الغير معروف بين ملايين السكان في المجتمع .. الا

السيدة صاحبة محل الخمر التي يتضح في آخر الفيلم .. انها كانت زوجة الدكتور .. وانها كانت قد قتلتها بدافع الغيرة ..

وان كان أنور وجدي كمخرج قد أخطأ في عرض بعض أحداث (غزل البنات) الخارجية في حوار .. الا أن عز الدين مخرج (عيون سهرانة) قد تلافي ذلك فعرض بالصورة حوار الاب مع ابنته (شادية) مجسدا مشاهد انتحار أختها الكبرى وكيف ذهب ليقتل الدكتور فوجده مقتولا ..

وقد تكون هذه المواضيع مقبولة نسبيا ان تضمنتها المسرحية .. لان المسرحية قد تنسج أحداثها على عدد الشخصيات التي يمكن أن تظهر على المسرح .. ولان وحدة الزمان والمكان ومساحة المسرح المحدودة تجبر للمسرحية أن تتضمن هذه الأحداث المعينة بين هذا العدد المعين من الناس .. بينما تميل السينما الى أن تأخذ الحياة في سعتها وتشعبها وعمومية أحداثها .. لان السينما ليست مقيدة بحدود مادية كما هو الحال في المسرح .. كما أنها تستطيع أن تقفز من مكان لمكان ومن زمان لزمان ..

اتجاهات الرواية السينمائية

بين الفيلم الاخباري والفيلم الروائي تبرز أهمية الرواية السينمائية كعنصر أساسي .. فمن التآلف والتطابق بين مجموعه الصور (شكل الفيلم) وبين الرواية السينمائية (موضوع الفيلم) تتكامل للفيلم أهم عناصره الأساسية .. وتحدد قيمته الفنية ..

فالفيلم كعمل فني ذي وحدة .. يتركب من الصور التي تنمو في داخلها وتتعاقبها جزئيات حوادث الرواية السينمائية ..

ولهذا تبدو أهمية الرواية الادبية - التي متى أعدت للسينما - أصبحت بمثابة تصميم البناء لكل عمليات الفيلم الانشائية والفنية .. ولهذا أيضا .. يستتبع الانحراف في مضمون الرواية انحرافا مماثلا في شكل الفيلم وفي تكوين شخصياته وهدفه واتجاهاته ..

فى الرواية الواقعية

ان واجب كتابنا شاق معقد .. انه لا يقف
عنه حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده
فقط .. ان واجبهم هو ان يدرسوا .. ان
يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك
يؤكّدونه .

مكسيم جوركى

الرواية الواقعية .. عالم صغير يتكون من جملة كاملة من الاحداث
التي يتم بناؤها لهدف ذى مغزى من مصائر عدد من الناس ..

وفى الرواية الواقعية .. يبدو كل واحد من افرادها وله مميزاته
الشخصية الخاصة وأخلاقه المعينة التى أعيد تشكيلها وصياغتها
بمعرفة الروائى الواقعى ..

فان عمله لا يقتصر على مجرد تدوين انفعالاته الحسية بوقائع الحياة
بل انه يميز بين مظاهر الواقع الايجابيه والسلبية .. ويعلن موقفه
من هذه المظاهر وتلك بوساطة أدبه .. وبوساطة شخصياته البطولية
التي أعاد خلقها بذكاائه وادراكه واحساسه ..

فان فكر الروائى الواقعى وهو يعكس جزءا من الواقع يخلق لذاته
امكانية التدخل فى هذا الواقع عمليا .. فيعيد خلقه وتشكيله من
جديد مبعدا كل ما هو طارئ وغير مفيد مبقيا على كل ما هو مميز

ونموذجي .. ومضيفا اليه تفاصيل واقعية جديدة تساعد على توضيح المحتوى الفكرى وإبراز الهدف الذى يسعى اليه ..

ولا يبلغ الروائى الواقعى غاية ابداعه فى عمله ان لم يقم باظهار الحياة كما يجب ان تكون حسب افكاره وفى ادانة كل ما يناقض هذه الافكار ..

ولما كان المحتوى الفكرى الذى يتخلل أية رواية يلعب دورا خطيرا فى فكر البشر ويؤثر فى عواطفهم وارادتهم ويصهر وجدانهم ..
من هنا ..

نستطيع أن ندرك حقيقة الدور الذى تلعبه الرواية فى أفراد الشعب .. فبكونها انتاجا اجتماعيا لابد أن تعكس الاوضاع والانظمة والمعتقدات والظروف التى تعيشها فئات المجتمع المختلفة فى مرحلة معينة .. وهى بشكل اخر تعبر عن المرحلة التى عاشها الروائى من عمر المجتمع وتجاوب معها ونقل عنها ..

لان الروائى عنصر متفاعل مع مجتمعه وعصره .. وهو يتأثر — بوعى أو بدون وعى — بما يسود مجتمعه وعصره من مذاهب سياسية واجتماعية واقتصادية .. وهو منتج أدبا يعكس مدى فهمه لحقيقته موقفه من المذاهب والنظم والتقاليد السائدة .. وهو بالتالى مروج لأدب يدعو ويتحيز — بأدراك أو بدون ادراك — لافكار فئة معينة من فئات المجتمع ولقيهما ومصالحهما وفوائدها ..

لذلك فان نتاج كل روائى .. يلعب دوره فى حياة الشعب — شاء الروائى ذلك أم لم يشأ — مندوجا بشكل فعال وموجه فى القوى المتصارعة متخذًا مكانة فى صف التلقينية .. أو الرجعية ..



فى السينما يشارك الجمهور أبطال الرواية فى انتصاراتهم وهزائمهم .. فى ايجابيتهم وسلبيتهم .. فى تمسكهم بالقيم الانسانية أو نزوعهم عنها .. لانه يعيش معهم أحداث الرواية السينمائية ويتعلم منهم .. ثم يقلدهم ..

وهذا يلقي الضوء على أهمية الرواية السينمائية .. ويبرز حقيقة رسالة السينما كأكبر جهاز ثقافى يمتلك أعمق وسائل التعبير وأبعدها أثرا ...

فان لم ترتبط الرواية السينمائية بمصالح الشعب العملية وتكشف مجالات صراعه .. وتضىء له الطريق .. صاعدة بحركته عاملة على تحريره وتقدمه .. تكون الرواية السينمائية قد سخرت نفسها فى خدمة القوى الظالمة .. قوى التعمية والتزييف والفساد والانحلال ..

فليس أمام الرواية السينمائية طريق وسط فى الصراع المجتمعى .. لانها بما تنشره من أفكار وأخلاق وبما تصوره من أحداث وسلوك وما تقدمه من شخصيات سلبية أو ايجابية .. لايد أن تدعو الى مناصرة احدى القوتين ..

فهى اما أن تتجه مع الشعب نحو التحرر والنمو والانتصار .. واما أن تناصر القوى الرجعية فى أعاقه التطور ونشر الشر الاجتماعى وتثبيت دعائم الاستغلال ..

وان النظرة الموضوعية الى واقع الحياة المتطور تظهر بوضوح ان مجرد نقل أحداث الحياة نقلا تسجيليا لا يمكن أن يكون عرضا فنيا. للحياة في جملتها .. انما هو تمثيل سطحي لاجزاء ظاهرية جامدة. لاقية فيها .. تمثيل باهت لا يستهدف الا تجميد الحياة وعرقلة تطور البشرية . كما تكشف عن عجزه عن عرض حقيقة الصراع المجتمعي وقصوره عن خلق النماذج الانسانية المتحررة الايجابية ..

روايات وشخصيات سينمائية

لقد ظلت السينما المصرية منذ نشأتها حتى اليوم متأثرة بلون من ألوان الروايات والمسرحيات الكلاسيكية التي ليس قوامها الصراع الفعلي. المادى في المجتمع .. بل صراع آخر مثالي بين النوازع الخيرة والنوازع الشريرة .. على أنها المواقف المحركة لأحداث المجتمع . ففقدت الأفلام كل ارتباط حتى بالواقع الاجتماعى الكبير . وانحصرت أدوار الشخصيات المقامة للجمهور فى حدود الرغبات الفردية والعلاقات المنعزلة مع اغفال تام لحركة الواقع وتجاهل لقوانينه وتجريد الحياة من حقيقتها الحية المتطورة ..

وقد ظلت الروايات السينمائية تنصب فى هذا القالب الميت منذ أن كتب وداد عرقى أول مسرحية للفيلم المصرى ثم سار فى هذا الاتجاه يوسف وهبى واحمد جلال وعمر جيمعى وأنور وجدى ومعظم من كتبوا للسينما بينهم وبعدهم .. واسهموا فى فن تفصيل الروايات وفقا للمقاسات التجازية واملاء رأس المال وحاجة السوق .

وكان من الطبيعى أن تشتط الروايات وهى تنصب فى هذا القالب وتظل تبعد عن واقع الشعب وحقيقة مجريات حياته . فتمتنع فى اختلاق الحوادث وتكثر - على الشاشة فقط - جرائم القتل بين الاسر المتوسطة . وبساطة الاقبال على الانتحار . وسهولة لجوء المراهقات

الى المسدسات لانهاء قصص الغرام • وتعلق الشبان بحب الرافصات
 •• وعلوية الخيانة الزوجية •• ولذة الاختلاط بين الجنسين على
 الاسطوح •• وكل ما شأنه بث عواهل الانهيار الخلقى وتزييف الحياة
 •• وفك روابط الأسرة ••

وكان من نتيجة تكالب الروايات السينمائية على أخذ مواضيعها من
 الصراع العتيق بين الخير والشر أن انقسمت الشخصيات السينمائية
 الى شقين رئيسيين •• شق يمثل الخير وآخر يمثل الشر •• واستمر
 هذان الشقان هما مجور الافلام المصرية منذ نشأتها حتى اليوم ••

بدأ حسين صدقي فى الشخصية الخيرة •• يقابله أنور وجدى فى
 الشخصية الشريرة بفيلم (العزيمة) واستمر الشر متمثلا على الشاشة
 المصرية فى •• أنور وجدى •• واستفان روستى ، ثم محمود المليجى
 وفريد شوقى

بينما واصل الخير دوره بمحسن سرحان وعماد حمدي وكمال
 الشنتاوى ويحيى شاهين وكل من ظهر على الشاشة من المطربين •

وكان الصراع غالبا ماينتهى فى آخر كل فيلم بموت الشر وانقصار
 الخير بطريقة أو بأخرى •

وكثيرة عديدة هي أفلام هذا اللون •• بل انها تكاد تمثل الاغلبية
 الساحقة من الافلام المصرية •



فرواية (معركة
 الحياة) ، تأليف
 حسين صدقي
 وعماد عبد الحميد،
 نموذج للصراع
 المثالي بين الخير
 والشر •• وللدور
 الخطير الذى تلعبه
 السينما فى معنويات

الشعب ٠ (فحسين صدقي) و (محمود المليجي) اخوان ٠٠ صدقي
محام مستقيم طيب ٠٠ والمليجي شرير موظف بأحد المصانع ٠٠
يتزوج المليجي (سميحة توفيق) ابنة صاحب المصنع رغم استهتارها
طمعاً في المال وينجب منها بنتاً ٠

ويتزوج صدقي (بنازك) وينجب منها ولداً ٠٠ ويموت المليجي
نتيجة شروره ويوصى أخاه بابنته الصغيرة وتحاول سميحة - زوجة
المليجي - أن تستأثر بصدقي فيعزف عنها ٠٠ ولا تجد إلا أن تقدم
السم لابنه الصغير ٠٠ ولكن القدر - الذي يقف دائماً في صف الحق -
يشاء أن تتناول ابنة سميحة الصغيرة هذا السم فتموت ٠٠ ولا يكون
نصيب سميحة إلا الندم والحسرة ٠٠ والدموع ٠

وفي هذه الرواية ٠٠ ليس الابطال هم حسين صدقي ومحمود
المليجي وسميحة توفيق ونازك والطفلان ٠٠ بل هم مجرد شخصيات
باهتة فارغة في يد البطل الحقيقي وهو القدر الذي يذل من يشاء ٠٠
ويعز من يشاء ٠٠ فهو يقتص من المليجي لانه فاسد بأن يستل روحه
٠٠ ويبارك في صدقي لانه طيب بأن يطيل في عمره ٠٠ ويقدم السم
لابنة هذا ويمنعه عن ابن ذاك ٠٠ أما الدلالات الاجتماعية لنشأة
المليجي الشريرة ٠٠٩ واخلاقية سميحة الارستقراطية المستهترة ٠٠٩
وتصرفات صدقي المثالية ٠٠٩ وما خلف أحداث الرواية من عوامل ٠٠٩
وما يربط هؤلاء الافراد بالمجتمع من علاقات ٠٠٩ فان الرواية تهمل
كل هذا وترى أن يقابل الافراد الحياة بالتواكل والسلبية والاستسلام
للقدر ٠٠

أما رواية (أشكى لمن) تأليف محمد مصطفى سامي فتقدم لنا
(عماد حمدي) في دور الشاب الطيب المسالم ٠٠ و (فريد شوقي)
في دور الشرير الفاسد الذي يرمي شبابه على (فاتن حمامة) زوجة
عماد ثم يقرر بأخته (شادية) ٠٠

ويشرع في تهديد سعادة الاسرة كلها فتعتزم احدهما قتل فريد
بالرصاصة ، ولكن القدر - الذى يتدخل دائما فى اللحظة المناسبة -
يتولى عنها اتمام هذه الجريمة على يد فراش مكتب عماد ...



والرواية بذلك تحت الجمهور على الجريمة وتزين له القتل كعمل
بطولى وتقدم له الشر كشيء لا يقاوم الا بالمسدسات ومحاكم الجنايات
.. اما تفسير الدوافع الاجتماعية والاقتصادية لهذه النزعات ؟
وتحليل الجذور الطبقيّة للفئة التى دارت بينها هذه الحوادث ؟
وكشف قيمها ومثلها ومدى ارتباطها بواقع الحياة ؟ فهذا ما لم
تهتم به الرواية ..

لأنها سلكت جانب التناول السطحي للاحداث مستهدفة مصرع
الشر بآية طريقة .. بالرصاص .. بالسّم .. بالانتحار .. فالمهم
أن يموت الشر ..

ولكن هذا الاتجاه التراجيدى - كان يبدو على غثائته وافتعاله -
خفيفا رحيما الى جوار نوع آخر من الافلام التراجيدية كان يقدمه الى
السينما رجال المسرح كيوسف وهبى وعصر جميعى وغيرهما ..
فقد درج هؤلاء الممثلون على تقديم ألوان من الروايات التى كانت
تجهد القدر كل الاجهاد وتستغله كل الاستغلال ، فتأخذ كل ما فى

جعبته من مصائب ومآسى وحوادث وأزمات لتحشدتها فى كل فيلم •

وقد اشتهر يوسف وهبى بين الشعب المصرى بأنه أكثر الفنانين ازهاقا للارواح وقتلا للنفوس • فلم يكن الشعب ليقتبل بسهولة أفلامه المترهلة بالمصائب والجرائم (كساعة التنفيذ) و (أولاد الفقراء) و (الطريق المستقيم) و (رجل لا ينام) • وغيرها •

أما عمر جمبى فان كل فيلم من أفلامه يضم أكبر عدد ممكن من الكوارث والحوادث والمآسى • ولعل فيلم (الام) هو أطيب مثل لأفلام عمر جمبى •

فهو يعرض فيه حياة أسرة موظف فقير ، تمرض ابنته فتبيع الام صيغتها وأثاث بيتها • • ويشغل الأب بالمخدرات • • وفى ليلة زفاف البنت يقبض البوليس على الأب • • فيقتديه الابن ويدخل بدله السجن • • ويموت الأب بضربة فى المخ • • ويسئ الابن الآخر معاملة الام ويطردها فتلجأ الى زوج الابنه الذى يسئ هو الآخر معاملتها ويطردها • • وتتشرد الام فى الطرقات بعد أن اشتغلت خدامة وغسالة • • ثم تصدمها سيارة وتدخل إحدى المستشفيات • • وفى آخر هذه السلسلة الغريبة من الحوادث الشاذة المفتعلة



الغير معقولة يأخذها الابن المسجون بعد إطلاق سراحه لتعيش

• • معه

ولقد حاول يوسف وهبى فى أيام انتاجه الاخيرة أن يخفف من اتجاهه وينحو الى الإصلاح الاجتماعى ولكن أفلامه لم تكن تتعدى المواضيع السطحية الضحلة لأنها كانت تقوم على نظرات قاصرة الى المجتمع والى حقيقة الحياة •

ففى فيلم (أولاد الشوارع) يحاول يوسف وهبى أن يذلل على أن البيئة الصالحة هى التى تمد المجتمع بالناس الطيبين بينما تزوده البيئة الفاسدة بالمجرمين والصوص .. فيقوم فى هذا الفيلم بدور أحد ضباط البوليس الذى يتبنى (تاج) أحد الاطفال المشردين وابن المجرم (عربية) ويضمه الى اولاده .. ويزج بأبيه فى السجن ..



وينشأ الطفل فى بيت الضابط .. ويخرج عربية من السجن فيضم ابنه اليه بالمحكمة .. ويشب تاج ويتراأس العصاة بالاشتراك مع أبيه .. فإذا ماهاجم الضابط العصاة فى نهاية الفيلم وقبض على تاج ..

يحاول عربية أن يقتل الضابط .. ولكن تاج يفتديه ويتلقى ضربة الخنجر فى صدره - وذلك طبعاً - لانه نشأ جانباً من حياته نشأة صالحة ، كما يرى يوسف وهبى ..

وواضح أن يوسف وهبى أقام روايته هذه على معرفة خاطئة بالنفوس البشرية وحقيقة المجتمع لانه اعتبر البيئة جزءاً منفصلاً عن البناء الاجتماعى العام .. لايتأثر بوضعيته الاقتصادية والاجتماعية . غافلاً عن أن النظام الرأسمالى القائم على الاستغلال والجشع والسعى المجنون وراء المال والفروق الشاسعة بين الطبقات هو المسئول عن دفع الناس الى الجريمة سواء نشأوا فى بيئة صالحة أو فاسدة .. وأنه فى أمريكا مثلاً لايحترف القتل والاجرام الا رجال القانون والطب والتربية الطبية الصالحة لان الاجرام - فى أى مجتمع - ليس الا نتيجة حتمية من نتائج النظام الرأسمالى .

والى جوار هذين النوعين من الاتجاه التراجيدى برز الاتجاه الفئائى الذى بدأ يسبق كل الاتجاهات فى سرعة الانتاج ووفراته خاصة منذ النصف الاخير من أعوام الحرب .. فقد كانت المكاسب الفاحشة تغرى بالسرعة والارتجال والكلفة ..

انكمشت معظم الاتجاهات التراجيدية والكوميدية والفودفيلية والتجملت كلها تحت لواء الاتجاه الفنائي الذي ابتلعها • وجمع الطرب والحادثة والفصحى والاستعراض فى أفلام ارتجالية لم تكن تزيد عن (غنوة •• ورقصة •• ونكتة) • ومنذ هذه الايام تسيد المطربون والمطربات والمنولوجست والراقصات حلبة السينما •

ولم يكن موضوع الفيلم يخرج كثيرا عن فكرة الصراع بين الخير والشر أو حكاية مطرب يحب مطربة أو ممثلة •• بينما تعشقه راقصة •• ويدبر له الخطط صديق. منولوجست يحب هو الآخر خادمة احدهما أو صديقتها ويقع الجميع فى بعض المآزق والحوادث ثم ينتهوا فى آخر الامر الى الزواج •• وخلال هذا العرض السطحي السريع يغنى المطرب وقد تغنى المطربة •• وينكت المنولوجست وتهتز الراقصة •• وينجح الفيلم ••

بدأ هذا الاتجاه بأفلام فريد الاطرش ومحمد فوزى •• ثم لحقهما عبد العزيز محمود وسعد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ •• واشتهرت أفلامهم (آخر كدبه) و (فاطمة وماريكا وراشيل) و (أسمر وجميل) •• و (بلد المحبوب) و (أيام وليالى) ••

وفى (آخر كدبه) لعب فريد الاطرش دور (المطرب) وسامية جمال دور (الراقصة) وكاميليا دور (العاشقة) واسماعيل ياسين دور (الصديق) وقد غنى فريد ورقصت سامية وقام بالتنكيث اسماعيل



آخر كدبه

أما فيلم
(أيام وليالى)
فقد أخذ
موضوعه من
فكرة الخير
والشر ••
فمثل عبد
الحليم حافظ

دور الفتى الطيب وكمال حسين دور الفتى الشرير الذى قتل رجلا فى الطريق بسيارته وناء بالتهمة عبد الحليم . وفى آخر الفيلم انهزم الشر - بطريقة السينما المصرية - وظهرت براءة عبد الحليم .

وقد حاول بعض السينمائيين النزول بعدد من الافلام الوطنية فظهر فيلم (نادية) بعد حرب فلسطين و (مصطفى كامل) و (يسقط الاستعمار) بعد حوادث القنال سنة ١٩٥١ .. ولكنها كانت محاولات اضعف من أن تظهر فى زحمة الافلام التهرجية العديدة .. كما كان لاتجاه التجسدى وافتعال المواقف الروائية ماحال بين الجمهور والتجاوب معها بشكل فعال ..

• هذا وقد خلقت مهالة الجمهور والرغبة فى اجتذابه الى السينما شخصية الفتاة المستهتر المتحللة التى تستجدى الجنس فى جراحة .. بدأ ذلك الاتجاه ينبث فى السينما المصرية منذ أن ظهرت أفلام (أنا ستوتة) و (غزل البنات) و (ليلة العيد) متمثلا فى أدوار صباح وليلى مراد وشادية ..

فى (أنا ستوتة) تلعب صباح دور مطربة طفلة يتعاقدها معها مخرج مسرحى شاب .. ولحدائث عمرها لا يلتفت الى تعلقها به فتطارده باستهتار .. والفيلم مجموعه من مواقف أباحية لطفلة تاتى من الافعال ما يحمر له وجوه الفانيات .. تلتصق فى الشباب باستعباط كلما جلس الى جوارها .. وتصطلم بأشياء لتسقط بين أحضانه .. وترفع وجهها لتتلقى بفمها قبلة هم بطبعها على جبينها .. ولا تحدث كل هذه المواقف المكشوفة الا أمام أهلها وبين ابتساماتهم .. وتشجيعاتهم

أما فى (غزل البنات) فتقوم ليلى مراد بدور تلميذة بنت باشا تغازل فى أباحية وتهور (نجيب الريحانى) مدرس اللغة العربية .. تلتصق به مع كل كلمة تلفظها .. وتقرأ الدرس بميوعة وسخونة ..

كما ترسل هذه التلميذة الى عشيقتها فى التليفون ماث القبل الملتهبة
كل ليلة وهى تدفن السماعه فى صدرها .. وتعانقها وتقبلها ...

وكثيرة هى الافلام التى تلعب فيها شادية أمثال هذا الدور مما
لايقع تحت حصر ...

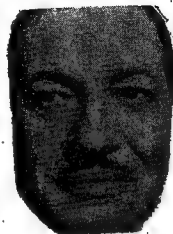
أما الاتجاه الفكاهى فقد واصله نجيب الريحاني . منذ انتهاء أفلام
فوزى منيب وعلى الكسار والجزايرلى بما قدمه الى السينما من مسرحيات
اشترك فى تأليفها مع بديع خيرى .. وكان يلعب فيها دور الانسان
الشريد الذى يعيش فى متناقضات المجتمع مضطهدا ضائعا ناقدا قيم
الطبقة المتوسطة فى براعة كانت تجتلب حماسة الناس وضحكاتهم ..
كأفلامه (بسلامته عايز يتجوز) و (سى عمر) و (أحمر شفايف)
و (أبو حلموس) ..

وفى (أبو حلموس) يمثل نجيب الريحاني شخصيه كاتب فقير
طبيب ، يعمل عند تاجر طيور كان يضطهده ثم يلتحق بدائرة إحدى
الاقواف الكبيرة .. ويحسن معامله الجميع حتى يحافظ على وظيفته
الجديده ويعيش فى سلام ..

الا أنه يكتشف أن عباس فارس رئيسه الاعلى وناظر الوقف لص
كبير .. يختلس أموال الوقف ويزور فى الدفاتر .. فيعرض عليه
نجيب ألوانا متقنة ومبتكرة من أساليب التزوير التى يدهش لها
عباس فيرفعه الى وظيفة الباشكاتب ..

وواضح أن نجيب الريحاني كان يهدف الى كشف أخلاقية. لأن من
الموظف الصغير والموظف الكبير وان الموظف الصغير قد يكون ذكيا
موهوبا ولكنه لا يستخدم ذكائه فى السرقة والتزوير .. ودلل على
ذلك بأن هذا الموظف الصغير كان يعمل عند تاجر طيور يسمى معاملته،
ولكن أخلاقه وقيمه حالت بينه وبين استغلال موهبته ..

كما شاء الريحاني أن يكشف عما يختفى
خلف العلاقات الاجتماعية من نفعية وغش
وخديعة .. فلما وضع الموظف الصغير
موهبته في خدمة أطماع الناظر رضى عنه
وأجزل له العطاء ..



واستمر القيلم بعد ذلك يقدم سلسلة من
الاتهامات التي كانت تلفق حول هذا الموظف
لكونه رجلا طيبا ولكن طبيته انتصرت على
شرور المجتمع وانتهت بزواجه من ابنة
الناظر ..

ولا شك أن أسلوب الريحاني هو أصنق الاساليب المصرية واقربها
الى حقيقة حياة المجتمع ورسالة الفن في خدمة الشعب .. وإن لم
يكن متميزا بالواقعية الصحيحة فلم يكن نجيب الريحاني ليترك ان
النظام الاقتصادي الرأسمالي هو المسئول عن كل هذه الشرور والقيم
الباطلة والاخلاق الزائفة ..

أما اسماعيل ياسين فقد برع في القيام بدور الانسان الساذج
الذى تؤدي به بلاهته الى الكثير
من المآزق دون أن تهدف افلامه
الى ابراز شيء ما سوى مجموعة
من الحركات الهزلية والمواقف
المضحكة ، كما في (بيت
الاشباح) و (اسماعيل يس في الجيش) و (يقابل ربا وسكينة)



ولا يمكننا أن نفعل شخصية عبد الرحيم بك .. كبير الرحيمية
قبل .. شخصية العملة الصاعدة الثرى التي أجاد في ابتداعها
المخرج عباس كامل في فيلم (حضرة المحترم) و (خد الجميل) ..

وان لم يحسن استخدام دلالاتها الاجتماعية .. ولم يستطع توظيفها
التوظيف الكامل فى ابراز التناقض بين سذاجة الريف وخداع
المدينة ..

هذا ولم تكن الرواية المصرية تتخلو من فيلم الى آخر من بعض
اللمحات العفوية التى كانت تكشف عن حياة البكوات والباشوات
وطبقة كبار الاقطاعيين وتبرز تفسخها وانحلال اخلاقها وموت ضميرها
بما كانت تصوره من جشعهم وملذاتهم وصفقاتهم المريبة ..
كدور عباس فارس فى (العيش والملح) .. وسراج منير فى (عهد
الهوى) .. ومحمود المليجى فى (سمارة) ..

أساليب المخرجين المصريين

الفيلم هو الاثر الفنى الكبير لتضافر جهود كثيرة من تأليف وإخراج وتمثيل .. وإضاءة وتصوير وصوت .. والتي من تآزرها واتحادها يتخذ الفيلم قيمته الفنية كوسيلة من أعظم وسائل التعبير وأكثرها تأثيراً فى الجمهور .

والمخرج .. هو العقل المهيمن على كل هذه العمليات الانشائية .. فان عمله يتصل بكل أطوار انتاج الفيلم المختلفة المعقدة .. فهو الذى ينظم كل الجهود التى يترجم بها السيناريو المكتوب الى صور مرئية وكلمات مسموعة .. ويتفهم عمل كل حرفى من المتعاونين معه فى انتاج الفيلم .. حتى وان لم يعرف كل واحد من هؤلاء الحرفيين شيئاً عن حرفة زميله ..

وكلما زادت الفنون المساهمة فى الفيلم .. كلما ازدادت أعباء المخرج تعقيداً وتركيباً .. ان وضعه الطبيعى يحتم عليه فى معظم الاحيان أن يشترك فى كتابة السيناريو .. فمهما تكن الرواية السينمائية كاملة ، فانها لن تكون كاملة مثل روايه المشرح ...

لان الرواية السينمائية ليست مهما بلقت فيلماً .. بل انها الاساس الذى سيبنى عليه الفيلم فيما بعد .. وقد يسهل شرح وتفهم وظيفة المخرج اذا وضعنا فى اعتبارنا العلاقة بين شتى الفنون التى تشارك فى الانتاج ، وحدود الميزانية المحدودة للفيلم .

تطور فن الاخراج بمصر

« ان الشيء الذى املكه هو الشكل الذى »
« يبرز تكوين شخصيتى الفكرية، ولما الاسلوب »
« الا الانسان نفسه - »

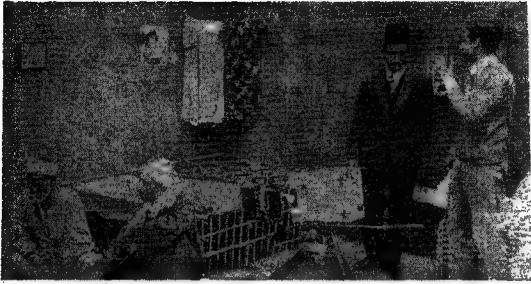
ماركس

حين نشأت السينما المصرية فى سنة ١٩٢٦ ، وكان وداد عرفى
يعمل فى فيلم (نداء الله) و ابراهيم لاما يخرج (قبلة فى الصحراء)
... كان محمد كريم اول من اشتغل بالاخراج من المصريين بعد رواية
(زينب) للسينما ..

ولم ينقض عام ١٩٣٥ الا وكان احمد بدرخان يكتب سيناريو فيلم
(وداد) ويدفع الى المطبعة بأول كتاب عن السينما .. بينما كان
احمد جلال قد تتلمذ على وداد عرفى وبدأ يخرج الافلام لحساب
آسنيا ..

وكان عمل المخرج فى ذلك الوقت لا يفتقر كثيرا عن عمل مدير
المسرح .. فهو يوزع الادوار على الممثلين ويحركهم أمام بؤرة العدسة
ويراقبهم حتى لا يخفى أحدهم زميلة .. ويلاحظهم حتى تلتقط الكاميرا
كل حركاتهم ..
منذ ذلك الوقت ..

والاخراج السينمائى المصرى لم يتطور كثيرا ..



محمد كريم والدكتور حسين هيكل أثناء اخراج فيلم (زينب) الصامت

فقد درس محمد كريم الاخراج السينمائى فى المانيا فى وقت كانت فيه السينما مجرد صناعة بدائية بعيدة عن كل ما يتسم بالفن . . . وعاد ليعمل فترة فى مسرح رمسيس ثم انتقل الى الاخراج السينمائى . . . فاسهم بدور كبير فى تكميل الفيلم المسمى بقيود المسرح وضيق افقه وفى ارساء قواعد الاتجاه الشكل فى السينما المصرية . . . فمن عدم الاهتمام بالموضوع كبناء اساسى لكل فيلم الى الاخذ بالمنظر الزخرفى والمشاهد الشكلية التى لا علاقة لها بموضوع الرواية الى الامعان فى التقيد بالديكورات المسرحية . . . وبطء الحركة . . . وجمود لوانيا التصوير وتشابهها .

ومن (زينب) و (اولاد النوات) و (الوردة البيضاء) افلامه الاولى . . . لغاية (دليلة) وهى آخر فيلم قدمه الى الجمهور . . . ومحمد كريم لا يتطور ولا يتقدم ولا يضيف شيئاً جديداً الى الاخراج السينمائى فى (دليلة) كانت الكاميرا تثبت عجزها عند كل لقطة ، وتؤكد

ابتعادها عن الفن السينمائي . فقد ظلت طوال الفيلم أشبه ماتكون
بمراة لا عمل لها الا عكس ما أمامها من صور . . وإن تحرك الممثلون
أو تحركت الكاميرا لاتضمن الصور الا عدة انطباعات لمناظر لا عمق
فيها ولا تركيز . .

كان الفيلم مجموعة صور لاتفضي الواحدة الى الاخرى افضاء حيا
تابضا يطور موضوع الرواية . . بل كانت كأطراف عاجزة متقطعة
لاتصل بينها الحياة . . فان انتقل (عبد الحليم حافظ) من الصلاة
الى غرفة نوم حبيبته (شادية) انقطعت صورة الصلاة . ولتضقت في
صورة غرفة النوم ومنظره وهو يفتح الباب في نهاية غرفه النوم
ويدخل منه . . وكان الكاميرا عاجزة عن أن تدخل معه من الصلاة الى
غرفة النوم مباشرة وتصل المشهدين بحيوية الحركة السريعة . .
وبحرارة تلهفه الى حبيبته . .

وحتى في مشاهد الحداثق التي تموج بالخضرة
ودفء الشمس وارتعاش الشجر والنسيم . .
وحرارة الشباب والحب . . كان محمد كريم يلتقط
لقاء شادية وعبد الحليم كأنه يصور منظرا لرجلين
في كارت بوستال كتلك المناظر التي تلفتها كاميرا
كاميرا في يد مصور جوال . .



وانحصر نصف الفيلم الاخير في مجموعة صور بطيئة قاتلة متنافرة
لمناظر قصر متسع كانت غرفه أكبر من أن تتلاءم مع موضوع الفيلم
وأحجام البطلين . . فظهر عبد الحليم وشادية كشيتين ضبايعين في
رحابه الغرف واتساعها الشنيع . .

وقد ساعد هذا الاتساع مع جمود الكاميرا وبطنها على إطفاء أشد
المواقف حرارة واشتعالا لان امتداد الغرف من خلفهما كان يبدو ممثلا
بالبرودة وكانهما يشلان داخل قصر من زجاج . .

أما بدرخان فقد ساهم هو الآخر في تعميق مجرى هذا الاتجاه
باهتمامه بالمشاهد الديكورية والمناظر الخارجية واغفاله لموضوع
الرواية واعتباره من أقل العناصر أهمية .

ومن كتاب (السينما) لبدرخان يتضح لنا السر في محنة السينما
.. فبدرخان يقف في أول قائمة المخرجين الذين يمثلون الاتجاه
الشكلي السائد على السينما المصرية .. ذلك الاتجاه الذي يركز على
عائستطيع عدسة الكاميرا أن تسجله من صور وأشكال دونما اعتبار
لرواية الفيلم أو فهم صحيح لرسالة السينما .

يقول بدرخان في كتابه (ان موضوع الرواية هو أقل العوامل
أهمية .. لان السينما فن بلاستيكي قوامه الصور والاشكال ولا علاقة
له بالأدب)

وهو بذلك يحدد الفيلم بمجموعة من المناظر ويرى أن السينما مجرد
صناعة آلية بحتة قوامها التصوير ونقل المشاهدات وتسجيل المراتب
جنونا هدف أو موضوع .. وعلى هذا المفهوم القاصر يكون الفيلم
الممتاز - في رأى بدرخان - هو فيلم المناظر اللئساحية والنزهات
الخطوية المجرد من كل فن أو قيمة ..



ولعل هذا يفسر لنا لماذا تتشابه أفلام بدرخان
في ترهلها بالصور البراقة والمناظر المزرقة قمن
(وداد) الى (أحبك انت) لقاية (العروسة
الصغيرة) وهو من أواخر أفلامه وطابعه الغالب
هو الشرائط السباحية المتخمة بمناظر القصوز
وجامعات السباحة والحدائق وتزادى القمار والمخال
التجارية الفخمة دونما انسجام أو وحدة مع
حوادث كل فيلم وتيسيل موضوعه ..

فمدلول الصورة في الاتجاه الشكلي مدلول خاطيء يقوم على فخامة
الديكور وجمال المناظر دون أهمية لارتباطها بموضوع الفيلم ، وكان

الصورة مقصودة لذاتها أو كأنها شيء منفصل لا يسهم في تسلسل أحداث الرواية .. بينما حقيقة الصورة في الفن السينمائي هي أنها قطاع بانورامي ذو أبعاد وحركة ودلالة وجزء عضوي من صلب الفيلم لا ينفصل عنه لأنه يكمل الصور السابقة ويمهد للصور الالية .. فما تحركات الكاميرا من تركيز وشمول .. وارتفاع وانخفاض والتفاف .. وما يستتبع ذلك من قطع واختفاء ومزج الا لتوطيف الصورة في اثره الحدث في كل مشهد من مشاهد الرواية المتتالية ..

يقول بدرخان (يجب أن تتخلل الفيلم مناظر فخمة. وأماكن شائقة طريفة كالمصيف وسباق الخيل ومخازن الأزياء والنوادي الرياضية ونوادي القمار .. الخ .. لأن المشاهد الخلابة هي من مستلزمات الفيلم التجاري الناجح) و (الحب هو أساس كل سيناريو .. ولكنه الحب المعرقل الذي تعترضه العقبات) و (الحب الذي يدور حول ثلاثة أو أربعة أشخاص في بلد جميل المناظر أو في منازل بدیعة)

وان هذا الفهم الخاطيء المحدود لرسالة السينما الثقافية والقيادية إنما يجرّد السينما من كل قيمتها الفنية ويقصرها على الحب اذ يراه موضوعها الوحيد .. الذي يجب أن تتخلل مشاهد صورة الفخفة والقصور ونوادي القمار والمظاهر الخادعة الزائفة حتى وان لم تكن هذه الاشياء من مستلزمات الرواية ..

ويعمل بدرخان ذلك بكلام عجيب يلقي الضوء على حقيقة ايدولوجية أكثر المخرجين المصريين وموقفهم من رسالة السينما ومدى ارتباطها بالشعب .. يقول (ان القصة السينمائية التي تدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا ، فالسينما - قبل كل شيء - مبنية على المناظر . والطبقة المتوسطة وهي السواد الاعظم من رواد السينما لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه - وعلى العكس - تطمح الى رؤية الأوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات)

ولعل هذا كان كافيا ليُفسر لنا لماذا ظلت السينما جهازا لتخدير الشعب وتسلية الضحك على ذقنه ، وانحصرت رسالتها في الابتعاد به عن حقيقة حياته ، وتلهيته عن صراعه ومشاكله وشغله بتقاهات الأمور وظواهر الأشياء ...

فتشابعت الافلام في الاسفاف والضحالة وهي تسير على طول السنين في ذلك الاتجاه الخاطيء ... وظهر مخرجون كثيرون ولكنهم لم يكونوا الا نسخا متكررة تقلد بعضها البعض وتقتفى ما اختطه الاقدمون من اتجاهات خاطئة خاصة من اشتغل بالايخراج من رجال المسرح أمثال يوسف وهبي وعمر جيمبي وأنور وجدي ومن تقيّدوا في أفلامهم بالتمثيلات المسرحية القديمة أو ما يشابهها ..

ومن الجدير بالذكر أن الحقل السينمائي يزدحم حاليا بعدد خطير من المخرجين يربو على المائة الا أنهم في غالبيتهم قد تقلّدوا على المخرجين القدامى ، فلم يزدوا شيئا الى الفن السينمائي ... منهم من بدأ حياته العملية الفنية كمساعد مخرج .. مثل حسن الامام واحمد ضياء الدين وحسن الصيفي وعاطف سالم وحلمى حليم .. ومنهم من خرج من غرفة المونتاج الى رقعة البلاطو كنيازى مصطفى وصلاح أبو سيف وكمال الشيخ .. ومنهم من نزل ميدان الاخراج مباشرة كإبراهيم عمارة وعز الدين ذو الفقار وجمال مدكور ..

أما القلة القليلة التي توفرت لها امكانيات دراسة أساليب الاخراج الحديثة في الخارج كمحام مصطفى والهامي حسن ويوسف شاهين وتوفيق صالح فلم يستطيعوا أن يضيفوا شيئا يذكر الى الاخراج السينمائي حتى الآن ...

ونقل الفيلم المصري مسرحي الحدود باهت المعالم مفكوك الصلة بين الشكل والموضوع ..

ومع ذلك لم يخل تاريخ السينما من بعض الاتجاهات الجديدة ، ومن المحاولات المخلصة النازعة نحو تحريرها من قيود الشككية .. فلم يكن قد انقضى على السينما المصرية خمسة عشر عاما حين نزل بها كمال سليم الى الحياة الشعبية بفيلم (العزيمة) واتجه الى اعتبار الموضوع عنصرا أساسيا تتحرك الكاميرا في خدمته .. وخرج بها من جلود الفيلم المسرحي الى رحابه الفيلم السينمائي .. وكان من المنتظر



أن يتكامل فن الاخراج على يد كمال سليم وان تدعم قواعد مدرسته وتقوى على دفع السينما المصرية الى الطريق السليم .. لولا أنه توفي عن ثمانية أفلام كان أبرزها العزيمة .

وظل الاتجاه الشكلي مسيطرا على الفن السينمائي .. وتحتل بشكل خفي في أفلام الغناء الطائشة التي حمل لواحقها حلمي رفلة وعباس كامل وخشيش فوزي وكامل التلمساني ..

وأخذ الاتجاه الشكلي في التضخم وأمنت مواضيع الأفلام في الضحالة والثانوية .. فكان أن حاول البعض قصر اهتمامه على الموضوع .. الا أن هذا جاء على حساب الشكل

بدأ ذلك بوضوح في أفلام توجو مزراحي وهنري بركات وإبراهيم غمارة واستمر بحسن الامام وعز الدين ذو الفقار واحمد ضياء الدين . فكان الفيلم الواحد يزدهم بالآسى والفرايج والمفاوقات دونما رعاية لوحدة الشكل وضرورة تأزره مع الموضوع .

ويبرز فيلم (العقاب) لبركات كنموذج لهذه الفتنة ، فقد استهله بجريمة قتل وسلسلة اتهامات ومفارقات أدت الى السجون ومصائب انتهت بقتل أب لابنته بالخطأ .. كذلك فيلم (اغترافات زوجة) لحسن الامام .. الذي بدأ بخيانته زوجية أفضت الى القتل وانتهت

بالانتحاز : وعلى هذا المنوال ظهر فيلم (علو المجتمع) لـ إبراهيم
عمارة وفيلم (من غير وداع) لـ أحمد ضياء الدين و (أغلى من عينيه)
لـ عز الدين ذو الفقار .

وبين هذا التضارب في الشكل والانحراف في الموضوع ظهرت منذ
سنوات بعض التجارب المخلصة التي جهدت إلى
الملازمة بين الشكل والموضوع . وتمثلت في
الافلام الأولى التي أخرجها أحمد كامل مرسي
وكان أبرزها (النائب العام) .



بينما رجع حسين صدقي إلى وراء الكاميرا
وقدم عددا من الافلام التي حاول أن يسلك فيها
سبيل الإصلاح الاجتماعي ولكن حلوله المثالية
وعدم ادراكه لحقيقة الصراع في المجتمع حالت
بينه وبين انقاذ افلامه من نفوذ الشكليات الراسخ



واجتهد نيازي مصطفى أن يقدم شيئا
جديدا في (رصيف نمرة ٥) مستقلا تمكنه
من استعمال الكاميرا وفنيته في تحريك
المجموعات ، ولكن موضوع الفيلم المفتعل
كان له أثر كبير في تبديد مجهوداته .
وكانت خصيلة الفيلم المصري من هذه
المحاولات أن ابتذلت بعض السمات

الجديدة تظهر وتتضح في افلام كمال الشيخ وضلاح ابو سيف
وحسن الصفي .

فقد تضمن فيلم (حياة أو موت) لـ كمال الشيخ
أطول مدة عاشتها الكاميرا المصرية بين الشعب في الشوارع



حياة أو موت

والطرقات، وزحمة الحياة • وكان مثلاً طيباً
لامكانية تحرر العدسة من جو البلاتوه المتحفى •
ويبرز فيلم (حياة أو موت) من ناحية أخرى
بموضوعه الروائي الجيد الذي استمد قيمته
من اتجاهه الانساني وفكرة الشعور بالمسئولية
التي بنيت على تضافر جهود الشعب ورجال
البوليس لانقاذ حياة انسان ...



صلاح أبو سيف

كما تضمن فيلم (سمارة) لحسن الصيفي
الكثير من علامات البيئه المصرية •• أما فيلم
(شباب امرأة) لصلاح أبو سيف فكان دليلاً واضحاً على فنية المخرج
في تحريك أبطاله وقدرته على تجسيد الشخصيات الروائية ••

ولكن ... بالرغم من أن الفيلمين الاخيرين قد حققا بعض
الانتصارات الجديدة من الناحية الحرفية الا أنهما تضمنتا موضوعين
جامدين لا يقدمان شيئاً ذا قيمة •

المخرج والثقافة

من هنا يبدو بجلاء أن تغلف الفيلم المصرى مرتبط الى حد كبير بتغلف الرواية المصرية وعدم توضيحها ولا يعنى هذا أن الرواية السينمائية المصرية هي المسئولة الوحيدة عن محنة السينما • ولا أن المخرجين المصريين في موقف البراءة من هذه المسئولية •

فما تمثل أحد المخرجين لرواية من هذه الروايات وقبوله الاضطلاع باخراجها الا دليل على وجود التوافق الفكرى بين مفاهيمه ومضمون هذه الرواية •

وان كلا من الروائي والمخرج يشتركان في نظرة واحدة الى واقع الحياة وما ينفعل فيها من حركة وتناقض وصراع • • وهذا بالتالى يحدد مدى ادراك كل مخرج لحقيقة رسالة السينما في خدمة الشعب • • فبدرخان يعود بعد ست سنوات من اصدار كتابه (السينما) الى التصريح على صفات آخر ساعة بأن (الجمهور المصرى ميال لسماع الاغانى • • وقد دلت التجارب على أن الفيلم الغنائى يصادف دائما نجاحا ورواجا) • أما توجو مزراحى فقال (ان المصريين يميلون الى الافلام الدراما المثيرة التى تتخللها المفاجآت والحوادث والمآسى) • • واشترك معه نيازى مصطفى فى نفس الراى بقوله (اننا نميل بطبعنا الى الافلام المثيرة المليئة بالمفاجآت) ولكن كمال سليم كان على عكسهم تماما يحس بحياة شعبه ويدرك حقيقته مجتمعه فادلى (بأن المصريين يميلون الى الافلام التى تعبر عن مختلف عواطفهم واحساساتهم والتى تتعرض لنواحي النقص فى حياتهم الاجتماعية بطريقة بعيدة عن التقيد والفلسفة) •

ولا شك ان هذه التصريحات تكشف عن أن مسئولية تدهور
الفيلم المصرى هى نتيجة لتخلف مشترك فى مفاهيم كل من المخرج
والروائي على السواء ..

اما أن يحاول احمد كامل مرسى تبرير قبوله الاضطلاع باخراج
عدد من الروايات الهزيلة (كامريكانى فى طنطا) و (كدت اهدم
بيتى) تكسبا للعيش فان هذا لا يحلله من مسئولية المساهمة فى تعميق
الازمة وتوسيع الفجوة بين السينما والشعب .. حقا انه ليس أمام
الفنان الا أن يعمل .. ويكسب المال ليعيش ولكن .. ليس عليه
دائما أن يعيش ويعمل ليكسب المال (ولا أن ينظر الى أعماله كوسيلة
لأنها غاية فى ذاتها .. حتى انه ليضنحى بوجوده من أجل وجودها
عندما يقتضى الامر - ماركس)

فقد زادت الفنون عن كونها مجرد مهنة للارتزاق .. واصبحت
بما تنشره من مبادئ وما تدعو اليه من قيم وافكار .. اسلحة
للنضال .. وما دور الفنان بين شعبه الا دور قيادى يتطلب منه
التفحيط والاصرار والكفاح ..

ومن جانب آخر ليست محنة السينما ناشئة عن قلة الامكانيات
والمعدات فى الاستديو المصرى ... فلم تحل انعدام الامكانيات
مخرجاً كروسلىنى من أن يخرج فيلمه (روما مدينة مفتوحة) الذى
بهر العالم ولم تكن معداته الا كاميرا يدوية جواله .. اذ كانت الحرب
قد آتت على استديوهات روما .. فاثبت أن السينما لاتدين للديكورات
والمعدات والاستديوهات والالوان بقدر ماتدين لقلب الانسان الواقف
خلف الكاميرا .. وما يتفعل فيه من ايمان بشعبه وفنه .. ومبادئه ..

سيطرة رأس المال

« من دقته واقتل له جبل »
مثل شعبي

نشأة رأس المال

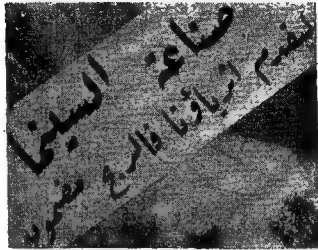
لعله مما يشرف صناعة السينما المصرية انها كانت احدى الصناعات ذات النشأة الوطنية ، فقد قامت برؤوس أموال محلية حرة ...

فى سنة ١٩٢٥/١٩٢٦ حين بدأ العمل فى انتاج اولى الافلام المصرية الصامتة ، اشتغلت بالسينما اقرب رؤوس الاموال اليها ...
فقد قام بتمويلها المخرجون المصريون واصحاب الكازينوهات وفرق التمثيل .

ولما كانت تكاليف الفيلم الصامت تتراوح بين الفين وخمسة الاف من الجنيهات .. ولم تكن الافلام فى ذلك الوقت تحقق الا ارباحا ضئيلة لاتغطى نفقات الانتاج ، ولا تفرى بالنزول الى هذا الميدان .. ظلت السينما المصرية تخطو ببطء وتكبر بصعوبة وتكاد أن تختنق من المنافسة الشديدة التى كانت تلقاها من الافلام الفرنسية والالمانية ثم الامريكية .. خاصة وان الجمهور كان قد تعلق بإبطال الشاشة الاجانب وارتبط بهم من أمثال شارلى شابلن وسارة برنار وبستر كيتون ووليم هارت ..

ومع ذلك .. فقد ظلت السينما المصرية تتقدم باصرار وتتشبث بالبقاء ...

وما ان انتهى عام
١٩٣٢ حتى كانت
الافلام المنتجة قد
بلغت ٤٥ فيلما
تقريبا ، ولكن
السينما المصرية
بدأت تفقد نشاطها
وتبطئ من خطوها
وتوشك على
التوقف منته أن



مقال بمجلة الكواكب سنة ١٩٣٣.

لاحقت الازمة العالمية في الافق وابتدأت تؤثر في الاقتصاد المصري ..
فضاعفت الارض من بسطاء المزارعين ، وأفلس التجار وكثرت الديون
واحتدمت الازمة ، وكان أن ظهر أثرها في الانتاج السينمائي الذي
انحصر عام ١٩٣٤ في اربعة افلام فقط .. ودفع ذلك رؤوس الاموال
الى الانكماش والانسحاب ، خاصة وان تكاليف الفيلم الناطق كانت
تبدو مرتفعة بجانب أن رأس المال المصري كان لا يزال متشبثا بالارض
والعقار ، مؤثرا اشادة بيت من عدة طوايق أو اقتناء عربة من عدة
غدادين عن انتاج فيلم غير مأمون الدخل أو الربح ...

وفي عام ١٩٣٥ وكانت موجة الازمة العالمية قد انحسرت ..
تشطت السينما المصرية واخذت تجتذب رؤوس الأموال وتجنى
الارباح .. ودخل استوديو مصر حقل الانتاج ، وكان الجمهور قد
يبدأ يعتاد الافلام المصرية ويظهر ولعا بافلام الفناء خاصة (البوردة
البيضاء) و (وذاد) اللذين حققا ارباحا طائلة ... و (دموع الحب)
الذي استمر عرضه خمسة اسابيع متتالية بالقاهرة ولاقي راجا كبيرا
في الاسواق العربية .

ولما قامت الحرب العالمية الثانية .. ظهرت موجة خادعة من الرخاء

بانتشار فلوس السلطة بين أيدي الشعب في المدن ٠٠ واترى عدد كبير من تجار الحرب ، وسادت حالة من التوتر والقلق على الحياة المصرية ٠٠ كل ذلك ٠٠ كان له أكبر الاثر في الاقبال الهائل على دور العرض الذى لم تشهد مصر له مثيلا ، والذى جذب الكثير من رؤوس الاموال الجديدة الى الانتاج السينمائى بقصد الكسب ، فسجلت الافلام اسابيع عديدة فى العرض وارقاما عريضة فى الربح ٠٠٠

ومع أن هذه المرحلة كانت من أحط مراحل الانتاج وأكثرها ارتجالا لانها كانت من أهم مراحل تثبيت صناعة السينما فى مصر خاصة فى الفترة الاخيرة من سنين الحرب ٠٠ ففى عام ١٩٤٥ كانت شركات الانتاج قد تجاوزت الـ ٤٥ شركة وبلغ رأس المتداول فى الافلام حوالى النصف مليون جنيه ووصل عدد أفلام هذه السنة الى ٥٢ فيلما ٠٠ فى الوقت الذى كانت دور العرض فى القاهرة تبلغ ٥٢ دارا و ١٤٨ فى بقية أنحاء القطر المصرى ٠٠

وخرجت صناعة السينما من الحرب العالمية الثانية بنشاط فى تصدير الأفلام الى الخارج وزيادة فى أسعار تذاكر الدخول وارتفاع هائل فى أجور الممثلات والممثلين وبقية المشتغلين بالسينما ٠ وكان من نتيجة انحدار مستوى الافلام أن خرج الشعب المصرى من سنين الحرب وهو ينظر الى الافلام نظرة مخالفة ٠٠ فلم يعد يقبل الا على مايتوسم فيه الجودة كما أصبحت الاسواق الخارجية لاتقبل الا الافلام الهامة التى تضمن من ورائها الكسب الاكيد ٠٠

لهذا قلت موارد رؤوس الاموال وذهبت أيام الربح الفاحش الى غير عودة ٠٠ وأودى ذلك بكثير من الشركات المرتجلة التى دخلت حفل الانتاج السينمائى منتهزة فرصة الحرب ٠٠ وتمركزت رؤوس الاموال الباقية فى الشركات السينمائية التى ظلت بالميدان ، وكان

لديها من خبرة السنين واقبال الجمهور مايمكنها من البقاء
والاستمرار ...

ومرت سنوات .. وجاء عام ١٩٥٠ ..

فاذا برؤوس الاموال قد اتغمت الاسواق في الخمس سنوات بما
يقرب من ٣٠٢ فيلما ، كانت كلها تتسارع نحو الهبوط بمستوى
الفن السينمائي وتستخف بالجمهور والقيم والاخلاق وتتحد كلها
تحت ظاهرة التهريج والاسفاف .

واستمر هذا الانتاج فى التزايد .. وفى اغراق الاسواق دونما
هدف أو غاية الا الكسب بكل وسيلة .. حتى بلغت الافلام فى
السنوات الاربع الاولى بعد سنة ١٩٥٠ مايقرب من ٢٧٣ فيلما .

فمن (غدر وعذاب) الى (قسمة ونصيب) ومن (ست البيت)
الى (ست الحسن) و (الستات عفاريت) (فالستات كده) ..
ومن (وعد) الى (الميعاد) الى (موعد ..) يكون مرة مع القدر
وأخرى مع الحياة ..

ولم يكن لكل هذه الافلام طابع الا الارتجال وافتعال المآسى
، واختلاق الروايات وتشابه الاسماء والمواضيع

تفصيل الروايات السينمائية

بفرض تحقيق أكبر كسب ممكن تعمل رؤوس الاموال على مماثلة
الجمهور وانتاج الافلام التى تثيره وتجذبها وتسحب منه قروشها ..

فالسنيما كصناعة تنزل باننتاجها الى الاسواق .. وتخضع لقانون

العرض والطلب وتتأثر بأقبال الجمهور واعراضه وبالكسب والخسارة .

من هنا .. يبدو ما لرأس المال من سطوة وسيطرة .. فهو دعامة صناعة السينما ومحركها ومحدد اتجاهاتها ومكيف رسالتها والمستول الاول والاخير عن تخلفها وتقدمها .. لان الكسب والخسارة هما قبل كل شيء هدف رأس المال في كل صناعة ...
فرأس المال هو صاحب كل النفوذ ...

وهو لذلك يفرض البطلة وينتقي المخرج ويدرس الجمهور ثم يطلب القصة الملائمة ..
وفن التفصيل الروائي طبقا لرغبات رأس المال فن قديم في تاريخ السينما المصرية .. يرجع الى الايام الاوائل التي كان فيها يوسف وهبي من الشبان وأمينه رزق من الفتيات .. فما كان يمكن وقتها أن يبدع يوسف وهبي ويكون على آخر عظمته دون أن تكون القصة السينمائية حافلة بالفواجع والمآسي والجرائم حتى يتمكن من ارسال الحكم والامثال ويترافع أمام القضاء ..
ولا يمكن لامينة رزق أن تبرع وتجيء دون أن تزدهم الرواية بالنكبات والمصائب لثلبس السواد وتذرف الدموع وتثير الاشجان ..



ولعل من أطرف الامثلة على فن التفصيل الروائي ، ظهور الاعلان الاتي مرة في مجلة الصباح ..

مطلوب سيناريو محبوبك المواقف والمفاجآت لفيلم
مصرى موضوعه فتاة مصرية تبدأ حياتها قروية
فقيرة ثم تتبدل معها الظروف والاحوال فتجد نفسها
وقد أصبحت فتاة راقية جدا (مودرن) عل أن
يكون الفيلم غنائى تمثيلى . والمخاطبة مع ادارة
منتخبات بهذا فيلم بالسكة الجديدة بمصر .

وحتى اليوم لازال فن التفصيل السينمائي يجعل بنشاط فى حقن
السينما ٠٠ اشتهرت ممثلات كثيرات فتعدد تفصيل الروايات ٠
ولعل ذلك يفسر لنا السر فى سلاسل الافلام ذات الاسماء المتشابهة
والمشبهة ٠٠ فلما ظهر فيلم (ليلي) عن غادة الكاميليا بطولة ليلي مراد
وحسين صدقى ولاقى نجاحا كبيرا ، ابتداءً من التفصيل الروائى يلعب
دوره مع ليلي مراد ، واستغل رأس المال اعجاب الجمهور بفيلم (ليلي)
فأخرج (ليلي بنت الريف) و (ليلي بنت الفقراء) و (ليلي بنت
الاغنياء) و (ليلي بنت مدارس) و (ليلي فى الظلام)

ولما حقق فيلم (سمارة) ربعا طائلا واقبالا شعبيا ، أعقبه فيلم
(زنوبة) ومن المنتظر أن تضل السلسلة الى (عيوشة) و (خدوجة)
وغيرها ٠٠٠

**فان نجاح احدى البطلات فى احد الافلام يسميها بطابع لا يبرأها
منه رأس المال طالما ظلت على قيد السينما ٠٠٠**

فنعمة عاكف التى بدأت فى (العيش والملح) بنت البلد الفنانة
التي ترقص وتغنى على كل لون ، ظلت تتقمص هذه الشخصية فى
(لهايبو) و (مليون جنيه) و (بحر الغرام) ٠٠

وفريد شوقي الذى بدأ فى (رجل لاينام) فتوة شرير يعيش على
عرق الراقصات ظل هو نفسه فريد شوقي الفتوة الشرير فى كل
الافلام ٠٠ بل استمر بنفس الشخصية حين صار منتجا فأصدر
(حميدو) و (جعلوني مجرما) و (فتوات الحسينية)

الاحتكارات وأزمة البطالة

ولكن على الرغم من سيطرة رأس المال على كل شئون السينم

واستخفافه بالجمهور وأستغلاله له ... إلا أن الكثير من الافلام قد
بحقت مكاسب طائلة فاحشة .. وتجاوب الجمهور مع عدد كبير من
الممثلات والممثلين .. فاشتهرت أفلام ليلى مراد وأنور وجدي ..
ومديحة يسرى واحمد سالم .. وفريد الاطرش وسامية جمال ..
وشادية وعماذ نحمدي .. وصباح ومحمد فوزى .. وماجدة ويحيى
شاهين ..

وكان من الطبيعي أن تمنع رؤوس الاموال في ابراز هذه التشكيلات
الثنائية كان يتكرر ظهور ليلى أمام أنور .. وشادية أمام عماد ..
استغلالا لتهاافت الجمهور .. وحتى يشمر الانتاج ويرتفع رصيده
الشباك وتغنم رؤوس الاموال ..

ومن هنا ...

انبعثت فكرة الاستئثار بكل شيء بين الممثلين والممثلات ، وقد
ضمنوا اعجاب جمهورهم والربح الفاحش الذى تحققه أفلامهم ..
فتحولت شهرة ليلى أمام أنور .. وشادية أمام عماد .. وفريد أمام
هدى .. وغيرهما وغيرهما .. الى عقود زواج وظهر اثر هذه العقود
فى حقل الافلام فيما يشبه الاحتكارات واستمر الانتاج انتهازيا ..
تفصيليا مفتعلا كما كان .. مع اختلاف بسيط .. هو أن كل زوجين
قد تحررا من سيطرة رأس المال منذ أن أصبحا الممثلين لرأس المال
والمستفيدين بكل الارباح ..

ولم يعد مفر أمام السينما المصرية - وهذه حالتها - من أن تكبو
وتتعثر ، وتسير بخطوات أكيدة نحو الكساد وتفتشى بين المشتغلين
فيها أزمة بطالة حادة أخذت فى الاتساع والاستفحال بظهور الافلام
الاجنبية الجديدة .. وخاصة الإيطالية التى بدأت تتسيد جميع
الاسواق وتتغلف فى أعماق الاحياء وتجذب الجمهور بواقعتها
وصدقها ..

وكان لابد للسينما المصرية وقد قامت على استقلال الجمهور والاستغناء به .. من أن تنتهي الى هذه الحالة .. وأن يأتي على الجمهور الدور لكي يستغنى بها .. فتتعدد الافلام التي لا تغطي نفقات انتاجها .. ويكثر انسحاب رؤوس الاموال .. وتعم البطالة أغلب السينمائيين .. ويرغم الكثيرون على التنازل عن مستوياتهم الفنية .. فيعمل - على سبيل المثال -

ابراهيم حلمي مخرج (أبو حلموس)
مساعدا لاحمد ضياء الدين في (أرضنا
الخضراء) كما عمل المخرج عبد الله
بركات مساعدا لعز الدين ذو الفقار
مخرج (موعد مع السعادة)

ولم يجد السينمائيون المتعطلون سويهم
أغلبه - الا أن يدفعوا من صفوفهم بفؤاد
الجزائري الى رئاسة النقابة عله أن يحل

الازمة أو يخفف من حدتها .. وقد عانى منها الكثير ..

وانعقدت اجتماعات هنا .. وانفضت غيرها هناك .. وغبط الوحي
على غرفة السينما بتخفيض اجور السينمائيين والفنيين
والاستديوهات ..

بينما الازمة ليست في اصلها .. مشكلة اجور .. انما هي مشكلة
جمهور ..



النقد ومحنة السينما

تاريخ النقد الفني

ان كانت قضية تدهور الفيلم المصرى تدين رأس المال والمؤلف والمخرج .. فإن المتهم الاول فى هذه القضية يجب أن يكون . . .
النقد السينمائى . . .

فان تاريخ النقد السينمائى فى مصر ليس أكثر من شريك طويل من الجهل والاستغفال والبطولة والاستقطاع .. فقد كان النقد مهنة لكل من لامهنة له .. وأول عمل لكل من تعلم فك الخط .. وكانت المجلات تتخذ وسيلة من وسائل الربح ، فتفصل النقد تفصيلا وثقا للمدفوعات (البريثة) التى كانت تظهر فى المجلة على هيئة اعلانات عن الفيلم ..

فان كبر حجم الاعلان وشغل نصف صفحة أو يزيد .. استغلال عامود المدح واشتدت حرارة الاعجاب بالفيلم . والاشادة بعبقريته صاحبه ومؤلفه ومخرجه . . .

وان انكمش الاعلان .. انكمش عامود المدح الى النصف ، وانخفض الاعجاب الى الربع ، وأصبح الفيلم متوسطا لا بأس به .. جيدا فى ناحية ورديثا فى ناحية ..

أما ان لم يقدم صاحب الفيلم اعلانا عنه الى المجلة .. فلا بد أن

تشهر به المجلة وتعلن أن الفيلم دجل وتزييف .. وتهريج فى تهريج ..

**فكما كانت السينما المصرية لا تختط الا طريقا استغلاليا تجاريا
كذلك كان النقد السينمائى استغلاليا بطعيا كالنبات الطفيل يتسلب
عليها ويمتص منها ما يستطيع**

لم تكن للنقد فى مصر يومارساله او مسئولية .. بل كان عملا
ارتجاليا تؤثر فيه الصداقات والمجاملات والعزومات والسهرات
والبرايز .. حتى أصبح النقد ذيلا للسينما المصرية بدلا من أن يكون
قائدا وموجهها ومقوم اتجاهاتها ..

وقد ظل النقد السينمائى مهمة هزيلة ضحلة تحتل آخر مرتبة
من مراتب الصحافة ... ولكن ... منذ أن انتهت الحرب العالمية
الثانية أخذ النقد السينمائى يتمتع ببعض الاحترام ويسنضيف عددا
من الاقلام المعروفة التى أخذت تشغل بالنقد السينمائى فى شئ من
الخجل أول الامر ثم أصبح نقد الافلام عملا يحتل المرتبة الاولى من
اهتمام كل الصحف والمجلات ، وان لم تتخل عنه السطحية والضعف
والارتجال ...

ولعل أول مجله فنية ظهرت بمصر - كانت مجلة (الكواكب
والابطال) عام ١٩٣٢ .. وكانت تنشر الاخبار الفنية وصور للممثلين
الأجانب والمصريين وأحاديثهم ..

ولم يكن النقد السينمائى فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ السينما
يزيد عن بضعة أحكام مجملّة وجمل مطلقه .. كما فى نقد مجلة الكواكب
والابطال (لفيلم (أولاد مصر) اخراج توجو مزراحى (العدد ٦١ فى
١٩٣٣/٥/٢٢) فقد كتبت المجلة تقول (لقد حاول أن يجدد فى
شريطه هذا .. ولكن محاولته هذه خرجت عاجزة بعض الشيء وكان

إن ظهرت لمشاهد الناطقة على غير ما يجب أن تكون .. وفكرة الشريط
للابأس بها .. كما أن الماكياج لم يكن متقنا تماما .. وعلى العموم
فالشريط فيه محاسن لا ننكرها (..)

وكانت جريدة الاهرام تخصص نصف صفحة كل يومين أو ثلاثة
تنشر فيها صور الممثلين والاعمال الفنية .. وكان قد انقضى على نشأة
السينما ما يزيد عن عشرة أعوام حين كتبت الاهرام (عدد ١١/٧ /
١٩٣٦) تقول عن فيلم (اليد السوداء) تمثيل مختار حسين وعقيلة
براتب .

(أنها أول رواية بوليسية مصرية تحتوى على مشاهد فكاكية
ومواقف تمثيلية .. وقد جاء الصوت جليا واضحا كما كان التصوير
نظيفا ظاهرا .. وبالطبع تعتبر هذه المميزات من الاسباب التي دعت
الى نجاح هذا الفيلم المسلى) .

أما عن فيلم (زوجة النيايه) فقد قالت أن الرواية :

(قصة عجيبة فى ظروف غريبة تتوالى فيها الحوادث التى تهز
أوتار القلوب وتجعل المشاهد مسحورا بقوة الموضوع وغرابة
المفاجآت .. وفى تصوير الفيلم عجائب يحتار لها العقل) .

وان كانت هذه هى حالة النقد السينمائى فى سنوات السينما
العشرة الأولى فان النقد السينمائى منذ ذلك الوقت لم يتطور كثيرا ..

فقد انقضت الاعوام .. واهتمت أغلب المجلات والجرائد بنقد
الافلام .. واذا بأخير ساعة (عدد ٣٨٢ سنة ١٩٤٢) تقول عن فيلم
(ليلة الفرح) لعزيزة أمير ..

(عجبت من التقدم العظيم الذى صارت فيه هذه الصناعة الناشئة
ولكن عجبت من ناحية أخرى هى ناحية الموضوع .. فقد شاهدت فى

الرواية أستاذًا يشتغل بالتمثيل في مصر وهو ينخذله سكرتيرة
(حسناء)

وكانت هذه الملاحظة السطحية الصغيرة هي كل ما استأثر
باهتمام المجلة الكبيرة .

أما مجلة (الراديو والبمكوكة) فقد كانت تصول وتجول في
ميدان الأفلام بلون من النقد تغلب عليه الفكاهة والتعليقات المصطنعة
والمتكلفة التي لا رصيد لها من ثقافة أو إدراك . . . لخصت فيلم (الحب
الاول) لجلال حرب ورجاء عيده (العدد ٦٨٨ سنة ١٩٤٥)

(في أن موضوع القصة هو شاب فنان يحب راقصة وهو لا يعلم
حقيقتها لأنها كانت تلهمه الألحان . . وتزوجها دون أن يسمع لنصح
أصدقائه . . وأخيرا فشلت حياتهما الزوجية وانتحرت الزوجة) .

ثم قالت بعد هذا التلخيص (ان المؤلف أراد أن يبين أن الراقصة
التي تعودت حياة الحرية لاتصلح لحياة الزوجية المستقرة . . فهل
أبرز هذا الغرض ؟ لا . .)

وكان مهمة النقد السينمائي هي مجرد الاهتمام بمقدار نجاح الفيلم
في إبراز غرض القصة . وليس مناقشة القصة نفسها وغرضها . .
والأثر الذي تتركه في الجمهور .

وفي سنة ١٩٤٨ . . كانت مجلة (دنيا الفن) تقتصر في
موضوعاتها على السينما وأخبارها ونقد أفلامها وكان نقدها لرواية
(أبو حلموس) لنجيب الريحاني (العدد ٥٩ بتاريخ ١١/١١/١٩٤٨)
.. أنها (عدة اقتباسات من عدة مسرحيات لنجيب الريحاني) .
ورأت (ان إعادة هذه المسرحيات أو إعادة أجزاء منها في السينما لن
يجد الآن من لا يراهم تكرارًا وإعادة) .

ولم تناقش الرواية فى جملتها ٠٠٠ ولم تنظر اليها كعمل فنى
ذى وحدة ، ولم تتعرض لفكرتها ولا لاتجاهاتها ، بل مضت تلقى
الاحكام فى جمل مختصرة مرتجلة منها (الاخراج هنا مقبول ومعقول
ونظيف) ٠٠ (أن نجيب كان عبقريا فى التمثيل ، وزووز ليست
دائنه وليسبت مدينة ، وحسن فائق لم يناسبه الدور ، ومارى منيب
دورها لاداعى له) ٠

وحتى سنة ١٩٥١ ٠٠ كان النقد السينمائى لازال يطلق نفس هذه
الصفات المقاصرة والجمال الباهتة والاحكام المخلقة ٠٠ فمجلة (الكواكب)
بحجمها الكبير وصفحاتها العديدة - وهى مجلة خاصة بالسينما -
لاتخصص لنقد الفيلم الا سطرين أو ثلاث بينما تزدحم المجلة الكبيرة
اللامعة بالمشلات وهن يلبسن الاحذية أو يستعرضن الفساتين ٠٠
كتبت عن فيلم (سماعة التليفون) ٠٠ فى (العدد ٢٨ - مايو ١٩٥١)
تقول أما المؤلف (فهو يوسف جوهر ٠٠ والفيلم اجتماعى مرح متميز
فيه الفكاهة بالبساطة فى جو باسم طريف ولولا بعض التهريج الذى
طغى على بعض المشاهد لكان أحسن الافلام الفكاهية) ٠

وانتهى بذلك دور المجلة الخطير فى نقد أحد الافلام بهذه الجمل
المرتجلة القصيرة السريعة ٠٠ فلم يكن النقد ليدرك حقيقة وسائله
الفنية ٠ لم يكن ليدرك انه انما يمثل رأى الشعب ويدافع عن قضايا
٠٠ وان عمله ان يلقى الضوء على جوانب الاثر الفنى مبرزا مضمونه
محللا علاقته بواقع المجتمع ومحددات ارتباطه بحياة الناس ٠٠ وان من
عمله ايضا ان يوثق السينما بموضوعية الحياة ويبصرها بحركة
التاريخ وبماضى الشعب وحاضره ومستقبله

لذلك لم تجد السينما - وهذا حال نقادها - من يقوم اعوجاجها
ويكشف اتجاهاتها ويسد خطاها ٠٠ ولم يجد الشعب من يشرح له
حقيقة السينما ٠٠ وينادى بحقه فى فن ينبع من واقع حياته ويعبر
عن افكاره ويرتبط بصعوده وتطوره ٠

ولكن بجانب هذا اللون السائد من النقد السينمائي الذي لم يكن قوامه الا التعليقات السطحية والمفاهيم الجامدة لم تعد السينما بعض الكتاب المخلصين فكان عثمان العنتيل - بعد أن تطور - يكتب في هذه الايام الاخيرة ناقدا الافلام الاجنبية والمصرية على صفحات الاهرام ..

وكان حسن فؤاد ينقد بين الوقت والاخر بعض الافلام الاجنبية والمصرية ملخصا مواضيعها .. مبرزاً أهدافها واتجاهاتها واضعاً قواعد أول اتجاه نقدي يركز على القاييس العلمية الموضوعية ..

عن فيلم (أيام وليالي) كتب حسن فؤاد يقول في العدد (١٤٣٧ روز اليوسف) أنه (ناجح من الناحية التجارية ولكنه في هذه الظروف يضر بالسينما المصرية ويعيق تطورها) .. ثم استعرض موضوع الفيلم مبزراً مضمونه محبدا أثره في الجمهور ..

وفي (العدد ١٣٦٥ روز اليوسف) كتبت تحت عنوان (خطر السينما) أن (في الساعات الطويلة التي نقضيها في ظلام السينما تجتمع مؤثرات هذه الفنون - من صورة وكلمة وموسيقى وحركة - لتصب في نفوسنا دون أن نشعر أفكارا وأخلاقا وعواطف) .. (ومن هنا تأتي خطورة استجابتنا التلقائية للافلام السينمائية دون أن تكون لدينا نظرة ناقد تنكر الأفكار التي تجافي الواقع وتزيف القيم الشريفة التي يعيش من أجلها الانسان)

(ومهمة النقد في مصر أن يبصر المتفرجين بهذا وأن يجعلهم ينظرون بعين ناقدة لهذه الافلام .. فالسينما - على حد قول هكسلي - تمنى علينا أساليب التفكير والاحساس والبلوك) ..

السينما والشعب

السينما المصرية في عشرين عاما

عشرون عاما والسينما المصرية تفرق أسواق مصر والدول القريبة
بالافلام وتصنع من شلنات الشعب وقروشها الثروات والعمارات
والعزب ...

فماذا كانت رسالة السينما المصرية خلال هذه الحقبة الطويلة ؟
ما الذى صورته من جوعه وفقره وصراعه ؟
ما الذى نقلته عن كفاحه ؟
ما الذى أرخته من انتصاراته وتطوراته ؟

تعاقبت الافلام وهى لا تقدم الى الشعب إلا روايات العشيق
الرخيص والفجيعة والتهريج وهز البطن وفقدان الوعى بالحياة ...

فتاريخ السينما المصرية لا يعدو أن يكون تاريخا تجاريا .. تاريخا
لإثارة غرائز الجمهور بكل الوسائل سعيا وراء الكسب المادى ..

كان الشعب يكافح بالانين والعرق والسعال لاقتلاع لقمة الخبز ..
ويقتنى فى السجن ويضرب بالرصاص ويحشد فى المعتقلات ليحبر
نفسه من استغلال المستعمر وجشع السراى ودجل الزعماء وتحكم
رؤوس الاموال

والسينما المصرية تطمس معالم الصراع وتخفى حقيقة الحياة وتبث في الشعب اليأس والقنبرة والانحلال والتدهور .. تترك قصصه الحية المكتوبة بدمه وصياحه وتضحياته لتصطنع الحوادث التافهة والروايات الرخيصة : تجنح عن معالم معيشته البسيطة الشريفة وتعتمد الى قصص العشيق المبتذلة وصور التخثث والميوعة .

وبقيت السينما المصرية دون وعى جهازا خطيرا مخلصا للقوى الرجعية الاستغلالية .. جهازا نشيطا متضامنا معها على تهديم قوى الشعب وتحطيم معنوياته وسلب قروشه ومصر دماء

حقا ... لقد نجحت افلام عديدة وحقت ارباحا طائلة ..
انما ... ليس مقياس نجاح الافلام أو فشلها بعدد اسابيع العرض ومدى اقبال الجمهور وحركة رصيد الشباك ، والا أصبحت أحسن الافلام هي أشدها اثارة للفرايز وأكثرها اسفافا وتهريجا ...
ولاصبحت افلام العمليات الجنسية -التي تهربها فرنسا لدول العالم- أكثر الافلام دخلا لو عرضت على الجمهور وأعمها رواجاً بين جميع الشعوب ...

يكشف لنا التناول الموضوعي لتاريخ السينما المصرية عن صفحات سوداء مخزية من الجهل والاستغلال .. يكشف لنا انها لم تقف يوما في صف الشعب .. لم تكن يوما تستهدف أية رسالة تعليمية أو اتجاهها ثقافيا أو وعيا بالحياة ..

بل كانت عوناً للرجعية وقوى الظلم والاستغلال ضد الشعب .. وهو ينزع جاهدا نحو الحياة الكريمة ونحو التحرر والاستقلال ..
فبينما كانت جموع الشعب تغل كالمرجل نعمة على الاستعمار عام ١٩٣٦ ، وتتلقى بالقلق بنود المعاهدة المفجعة ، وتتطلع بالريبه الى

زعمائها وأبطالها، وتشهد مصر كفاها الدامي الطويل الذي بدأ بثورة
عرايى عام ١٨٨٢ واستمر بجهد مصطفى كامل وتقديم بكفاح محمد
فريد واندلع فى ثورة ١٩١٩ ثم ظل متأججا فى جميع الطبقات سبعة
عشر عاما ..

فى هذه الأيام الخطيرة من سنة ١٩٣٦ ...

وكان الشعب يتلفت حوله باحثا عن خيط من الحقيقة ..
كانت السينما المصرية تشغل الشعب بمساة ماجنولين وتستجدى
الدموع (بلموع الحب) ومناداة الراقدين تحت التراب .. وتنقله
الى حياة الغيام والجوارى بفيلم (وداد) وحيوا الربيع .. الطير فى
أفئانه ترنما ، وأعلن قرب الهنا .. وتبتز ضحكاته (بخفير الدرك)
وعواطفه الجنسية فى (أنشودة الراديو)

أما المسرح المصرى .. فكان هو الآخر على مسافة أميال من الحياة
المصرية .. كانت الفرقة القومية تتعلق بقطعة من حياة فرنسا المنحلة
وتقدم مسرحيه (سافو) كل ليلة .. وفرقة الريحانى تحاول أن
تضحك الجماهير على (قسمنى) و (بسلامته عايز يتجوز) بينما
كانت فرقة يوسف وهبى تقدم على مسرح الماجستك مسرحية
(زوجاتنا) وتنتشر فى الصحف انها المعضلة الاجتماعية الهائلة ..

أما الاداعة والصحف والكتب وغيرها من أجهزة النشر .. فكانت
أبواق الدعاية التى مضت تنشر صور النحاس وبسماته وأقواله
(خذ من عبد الله واتكل على الله) وأخذت تطبل للمعاهدة وتزعق
بالتأييد وتطلق الزغاريد ، واشترك استوديو مصر فى الاحتفال
الكبير بأن سجل شريطا لمناظر استقبال النحاس ورفاقه حين عودتهم
من الخارج وقد وقعوا المعاهدة المشنومة ..

بينما كانت السينما الاجنبية تزحم السوق المصرية بالأفلام المغامرات

والتهويل ٠٠ أفلام (كابتن بلود) و (البوليس الخصوصى)
(جسيم دانتى) وتنتشر فى الصحف الاعلانات المفزعة مثل ٠٠

شركة فوكس تقدم

« سبنسر تراسى وكليز ترينفور و ١٣٠٠٠ ممثل »
« ستهتز اعصابك عندما ترى عشرة ملايين أثم يصطلون »
« فى عذاب جهنم ويفنون تحت وطأة امطار من النار »
« وتلتهمهم بحيرات من اللهب • يناضلون فى بحر »
« من العجم ••• ويتناثرون فى هوة الفضاء ••• »
« يمزقهم المذاب فى قاعات التعذيب ••• يضاف »
« الى ذلك ازوع ما رؤى من مشاهد الدراما »
« العصرية ••• »

واستمرت السينما المصرية والاجنبية تقدمان الى الشعب المصرى
حكايات العشق الباهته والمغامرات الخيالية والفكاهة الفارغة • •
كانت السينما المصرية تعرض (شىء من لاشىء) و (بنت الباشا
المدير) و (ساعة التنفيذ) والاجنبية (السير فى الهواء) و (الموت
يمشى) و (آخر رصاصة)

وحميد الكفاح الشعبى بأبرام معاهدة ١٩٣٦ وانفسح المجال أمام
الاحزاب لتختلف على شئون الإصلاح الداخلى وتطاحن على كراسى
الحكم وتتسابق لارضاء المستعمر والحصول على عطف السراى • •
وأهمل الزعماء القضية •••

وظلت البرجوازية الصغيرة وطبقة العمال والاجراءتجاهد لتواصل
دورها الكفاحى وتسترد حقوقها المغصوبة وتعانى من الذل والحاجة
وتنوء بجشع الطبقة العليا واستغلال أصحاب الاطيان والشركات ••

فى المزارع والمصانع والمحال التجارية .. وترسب فى قبضة عنكبوت
هائل جشع يكبلها بخيوط انظلم والجهل والتقاليد كما يكبل أحياءها
بالعنة والفقر والمرض .. حين نزل كمال سليم بفيلم (العزيمة)
كاشفا جوانب الحياة الشعبية فاضحا فساد الطبقة البرجوازية
الكبيرة منبذدا بالكفاح من أجل العيش الحر والثقة بالنفس والتحرر
من التقاليد ..

وبدأت السينما المصرية تقلع عن تقليد السينما الاجنبية وتتجه
نحو ملامح البيئة المصرية .. بدأت السينما المصرية تقترب من
الشعب وواقع الحياة ...

ولكن قامت الحرب ..

فظهرت موجة انتعاش زائفة .. وعزف العامل المصرى طريقه الى
التل الكبير والى معسكرات القنال .. وانساب جنود الحلفاء فى المدن
المصرية يعربدون ويسكرون ويصخبون .. فكثرت عند البغايا وارتفعت
ايجارات البيوت وشمع انقضاء .. ثم سجلت كل الاسعار ارتفاعا
فاحشا فاصبح تجار الصابون وحجر الولاة والحديد الخردة من
الاثرياء ، فى الوقت الذى كانت فيه السينما الاجنبية قد ابتلأت
تقتصر على انتاج أفلام الحرب والدعاية للحلفاء والتنديد بوحشية
النازيين ومعسكرات التعذيب .. فكثرت أفلام (سرب النسور)
(و الشاويش الخالد) و (دبابات الملايين) و (معركة سولون)

وكانت اذاقتنا المصرية تذيع نشرة الاخبار .. بتقدمت قواتنا ..
وعادت طائراتنا .. بينما كانت الطائرات الايطالية والالمانية تقتل
الارواح فى غاراتها المستمرة على المصريين العزل فى الاسكندرية
والقاهرة وتزيد فى حالة القلق والذعر التى كان لها أبعد الاثر فى
اقبال الجمهور على دور اللهو خاصة دور السينما .. فلحق الرواج

السينما المصرية وكثر الممولون الدخلاء .. وفاضت الاسواق بالافلام المرتجلة .. واقتصرت فن الاخراج السينمائي على اخراج القروش من جيب الشعب .. وكثرت الافلام الفارغة التي لم تكن تزيد عن (غثوة ورقصة ونكتة) وتعددت الافلام الاسكتشات السخيفة التي كانت تشبه الى حد كبير النمر التي تلقمها كابريهات الدرجة الثالثة . . . فمن (احبك انت) الى (تحيا الستات) و (مصنع الزوجات) و (نداء القلب) (فيسقط الحب) و (اخيرا تزوجت)

وخرجت مصر من الحرب بتغييرات شاملة في الناحية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .. وفدت رؤوس الاموال الاجنبية وشاركت الاموال الوطنية في اهم مايتعلق بالاقتصاد المصري من صناعات احتكارية كبرى كالقطن والتبكر والكحول والفزل .. بينما ظلت السينما المصرية موهلة في اتجاهها التجاري الاستغلاي وان كان عدد كثير من الشركات السينمائية المرتجلة قد انسحب من الميدان ..



بينما أخذت السينما الاجنبية تعود الى مد السوق المصرية بافلام ماقبل الحرب وروايات العشق ورعاة البقر وطرزان . . .

وكان من الطبيعي ان

تتضخم الطبقة البرجوازية الكبيرة وتزداد الفروق بينها وبين الطبقات الدنيا وقد استمالتها رؤوس الاموال الاجنبية واختتمت تحت اسمائها في شركات ومصانع مصرية المظهر .. وابتدأ عرق الشعب المصري ينساب الى خارج البلاد

ولكن الشعب المصري لم ينس قضيته . . .

فمن وقت الى اخر .. كانت بعض المقاومات الفردية تلعب دورها

على مسرح الاحداث .. ثم تشكلت اللجنة الوطنية للعمال والطلبة عام ١٩٤٦ حين اتضحت نيات الاستعمار .. فقامت المظاهرات الصامتة والاشتبكات المسلحة التي دوى فيها الرصاص وتساقط خلالها الشهداء ..

وكان الشعب المصرى يضرب كاليائس فى كل اتجاه .. ويشترك شئ أكثر من معركة .. كان يصارع الاستغلال والجشع والفقر وينتزع الرغيف انتزاعا من المحتكرين الرأسماليين .. ويناضل الاستعمار الرابض فى كل مكان والمحرك لكل شئ .. ويثور على جشع السراى واستهتارها وعيها بالدستور .. ويقاوم رجال الحكم والأت التعذيب والسجون والمعتقلات ..

وظهرت سلسلة من الاغتيالات الطائفية كانت نتيجة للسياسة الداخلية التى ظلت سنوات متعاقبة تتخذ شكل الاضطهاد العنيف وحكم الحديد والنار من رؤساء الاحزاب والحكام الذين ارتبطوا بمصالح المستعمرين ، وأصبحوا فى كبتهم لقوى الشعب وفى دفاعهم عن الاستعمار انما يدافعون عن مصالحهم البرجوازية والاقطاعية ..

وكانت السينما المصرية بمثلها ومخرجيها ومنجبيها واستديوها ومكاتب شركاتها فى عزلة تامة عن المجتمع واحداثه وعن الشعب وكلامه .. كانت فى دهشة ارباب الحرب مأخوذة لم تلق بعد .. فظلت تواصل انتاج افلام (غنوة ورقصة وتكنه) بينما ابتدا السوق يزدحم - كرد فعل لطغيان هذا اللون - بلون جديد كان يعنى فى حشد المصائب والجرائم والفواجع فى كل فيلم .. (الاب) و (العقاب) و (الماضى لا يموت) و (الطائشة) و (ضربة القدر) و (غدر وعذاب) و (اللعب بالنار)

فى الوقت الذى كان الوعى السياسى المصرى ينصهر فى سلسلة

متراكمة من الاحداث الضخمة الخطيرة .. نزل الجيش المصرى ارض فلسطين ، وأثارت الصحف فضيحة الاسلحة اتفاسدة ، وهاجمت بعض المجلات السراى .. ورجع للوفد الى كراسى الوزارة ..
واضطرت تحت ضغط الشعب الى الغاء المعاهدة .. وانسحب العمال المصريون من معسكرات الاحتلال ثم اشتعلت حركة المقاومة الشعبية المسلحة عام ١٩٥١ فى مدن القنال ..

اعتمد الشعب المصرى على ذراعه وانتفض كالمارد .. وتسابق التلاميذ والعمال الى القنال يهاجمون المعسكرات ويفجرون القنابل ويحاربون الامبراطورية العظمى ويرمون بأرواحهم الى الموت ويتلقون بصدورهم الرصاص ..

كان الشعب ثائرا يحمل السلاح ، والصحف تطلع حمراء بالدماء ووحشية الفاسيين وبطولة المصريين .. وبينما الدبابات والمصفحات البريطانية تحتل الجمارك والتليفونات والسكة الحديد فى بورسعيد كانت السينما المصرية تدعو بحماس الى افلام (الدنيا حلوة) و (لك يوم ياظالم) و (اسرار الناس) .. وشركة النسر الشرقى للافلام تفخر بتقديم (وهيبة ملكة الفجر) ..

وينطلق رصاص الانجليز الغادر فيصيب سيدتين فى الاسماعيلية ويقتل طفلا وهو يهتف « تحيا مصر » .. وتتقدم عشرة دبابات لانزال العلم المصرى فى السويس .. والسينما تنصح الشعب (بالصبر جميل) وتدعوه الى (بيت الاشباح) ..

تجن قوات المستعمر فتدبر مؤامرة لآبادة أهالى السويس ٠٠ وتهاجم بالمدافع الثقيلة والدبابات الكبيرة جنازة أحد الشهداء وتقتل ١٥ من المشيعين ثم تبديد الكاسحات والدبابات قرية كفر أحمد عبده وتمسحها من الوجود ٠٠ وتندفع السينما - وقد أعماها جشع الربح - الى تغطية الاحداث الوطنية واطفاء نيران المقاومة (بخد الجميل) و (فايق ورايق) و (خضرة والسندباد القبل) ٠٠ بل لجأ بعض السينمائيين الى استغلال قضية الشعب ووطنيته فى الدعوة الى أفلامهم ٠٠ فامتلات صفحات المجلات بدعايات مختلفة نفعية رخيصة ٠٠

ففيلم (حبيب الروح) الذى يعرض لموضوع تافه مفتعل عن حياة امرأة تتنازعها الرغبة فى البقاء بالبيت ويستهوئها الفن ٠٠ كان يعلن عنه كالآنى ٠٠

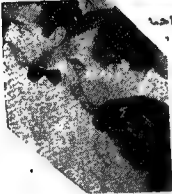
أفراح الشعب ٠٠ بحبيب الروح

« استقبلت الجماهير فيلم (حبيب الروح) إستقبالا »
« رائعا ، واحتفت بعرضه حفاوة بالغة وضاعف من »
« حفاوتها واغتنباطها به ، أنه عرض فى اليوم الذى »
« جمعت فيه مصر كلمتها ٠٠ ولهذا ٠٠ كان عرض »
« فيلم (حبيب الروح) فالأ طيبا وفائحة خير على »

« الوادى »

« وقد صدقت الجماهير فى هاتفها حبيب الروح ٠٠ »
« حبيب الشعب ٠٠ »

افراح الشعب .. حبيب



استقبلت الجماهير فيلم « حبيب الروح » استقبالا رائعا ، واحدا
بمعرضه حقاوه بالقة ، وضاعف من حفاظها واغناطها به ، انه عرض
اليوم الذي جمعت مصر فيه كلمها واعلنت رايها قويا صريحا
زعيمها رفعة رئيس الوزراء ، بالقاء معاهدة سنة ١٩٣٦ ، وانتهى
الاحتلال الانجليزى البقيى ، وان مصر قد اتحدت وصممت على
حقوقها ونيل حريتها واستيادتها كاملة .. ولهذا كان عرض
الروح « قالا طيبا ، وفاتحة خير على الوادى ، ولهذا - ايضا -
الجماهير من حفاظها بالعلم ، وبلقت فرحتها به هذا لا يمكن ان
الكلمات ، واودجت دور السينما التى عرض فيها الفيلم ، بالجر
اخلاف طبقاتها تحيي هذا الانتاج الرائع ، وتهتف لابطاله و
على هذه الخطوة العرسه ..

وقد وصلت هذه الدعاية فى بعض الاحيان الى اعضاء لقب الفدائين
على الممثلين لجهادهم فى الاغانى العاطفية والمواقف الغرامية ..
كهذا الاعلان الذى ظهر مرة فى جريدة المصرى ...

« الى هؤلاء انصح بمشاهدة هذا الفيلم المشرف (ورد
الغرام) ولتكن اذن تجربة يدين بعدها الانتاج السينمائى
« فى مصر لحكمهم العادل أولا .. ثم للفدائى الفنان »

• محمد فوزى ثانيا •



وكان السينما المصرية كانت تطل على شعبها من داخل معسكرات
الاحتلال أو من خلف سور السراى ..

وتعاقبت الاحداث ...

شب حريق القاهرة .. وقامت ثورة الجيش .. وتسلم المصريون
حكم البلاد ، وانعزل الملك وانخلت الاحزاب .. وكان من الطبيعى أن
يفضى كل ذلك الى جلاء الاستعمار عام ١٩٥٦ وتاميم قناة السويس .

بينما ظلت السينما المصريه فى عزلتها عن الشعب وانفصالها عن

الحياة ساددة فى استغلال الجماهير والاتجار بحياتها وعواطفها
وقيمها الشريفة ..

أيقظت أحداث مصر كل الشعوب فى أركان الأرض وهزت العالم



أجمع .. ولكننا لم تهز السينما المصرية ، لأنها جمعت وتعبرت ،
وفقدت كل معالم الحياة .. وصارت كمر كبات الترام اعجوبة من
مخلفات القرن الماضى .. ووصمة فى جبين المدنية والحضارة
والتقدم ..

نحو سينما مصرية

رسالة السينما

لا جدال في أن السينما فن الشعب وأكبر وسيلة من وسائل تعبيره
• وانها الفن الوحيد الذي لحياته له بعبء عنه • فقد نشأ شعبيا
وسيقط شعبيا في اتجاهه وحاضره ومستقبله •

وتختلف السينما عن بقية الفنون ذات الصفة الفردية - كالرسم
والنحت والادب - بكونها فنا جماعيا يقوم على جملة فنون وجهود
متآزرة متحدة ••

وقد دلت التجارب على أن الوقت اللازم لاستيعاب الثقافة عن طريق
السينما يقوينا من ثلث الوقت اللازم لاستيعابها بالقراءة والمناقشة •
وان كل أفراد الشعب من مثقفين وأمتين يتساوون في تقبلها والتأثر
بها •••

فالسينما تستعين في التعبير عن الفكرة الواحدة بجملة فنون • •
بالصورة والكلمة والحركة والموسيقى •• وهي لهذا من أعمق أدوات
التعبير ، ومن أخطر وسائل التأثير في الجمهور بما تبثه من أفكار وما
تدعو اليه من ميادى وما تروجه من إراء ••

ولقد أدركت إيطاليا عام ١٩٣٦ ما للسينما من تأثير فى الدعاية والتوجيه ونشر الثقافة والتعليم . وشعرت بالحاجة الى تنظيم صناعة السينما فى بلادها . فأنشأت فى وزارة الصحافة والدعاية ادارة للسينما كان من أغراضها تركيز الجهود التى تبذل فى هذا الميدان . بإنشاء مدينه كبيرة لانتاج الافلام تحت اشراف الحكومه . .

كما استخدم الاتحاد السوفيتى السينما لخدمة الشعب على أوسع نطاق ، واتخذها الوسيلة الاولى فى نشر التعليم ومحاربة الامية . . فكانت الافلام تصور حروف الهجاء وقد انبثت فيها الحياة ومضت . تتحرك وتجرى فى شوارع موسكو . . .

وفى معظم دول اوروبا الشرقية تستعمل السينما فى كافة اغراض الحياة بجانب قيامها بنشر الارشادات الصحية ، وشرح تعاليم المرور واعداد الفلاحين بأحدث طرق الزراعة واساليب مكافحة الحشرات وغيرها من الشئون والاهداف . . .

فان امكانيات السينما لاتعد فى خدمة الشعوب وتثقيفها اجتماعية وسياسيا واخلاقيا ، لا لها من تأثير عميق فعال . . .

السينما والمجتمع

وفى مجتمع كمجتمعنا . . متخف بالمتناقضات والقروق الشاسعة بين الطبقات . . يجمع بين الكارو والكاديلاك ، والعشة والعمارة . .

والزير والفريجيدير ، والطرحة والفورير واللاسة والقبعة . .

وفى عصر كعصرنا . . لازالت تنسحب فيه القروش من المسلايين
وترتفع الالوف عند أفراد . . . يجب أن يكون للفنسون دور توديه
وتكافح من أجله . . وخاصة فن السينما . . .

وإن كان الفيلم المصرى لازال الى هذه اللحظة دون اطار قومى
واضح . . ودون لون او جنسية او صفات محلية . . فذلك لانه بعد
لم يعبر عن الحياة المصرية . . ولانه بعد لم يلعب دوره الشعبى كفن
كامل سليم . .

فالسينما المصرية لاتعيش المجتمع المصرى . . لاتعيش مع الشعب
كما يعيش فى واقع الحياة . . بل تعيش السينما مجتمعا خياليا زائفا
من صنع أدمغة الروائيين وهو أجسهم . . تعيش حياة متكلفة مصنوعة
من وحى التأليف الريفى وجبك الحوادث وصب المأسى وابتكار
المصائب . .

ولقد حان الوقت ليفيق السينمائيون ويرتدون عن العبث بحياة
الشعب والاستهتار بقيمه والاتجار بمواطنه . . . حان الوقت لكى
يرفعوا عن أعينهم الغشاوة . . وأن يتثقفوا ويدركوا حقيقة مجريات
الحياة فى مصرهم . . وكيف يعيش المصريون مواطنوهم واخوانهم
وأهلهم . .

حان الوقت ليعرف السينمائيون ماهى حياة مختلف الطبقات فى

مجتمعنا ؟ وما علاقة كل طبقة بأخرى ؟ وإلى أين تسير كل منها ؟
وكيف تفكر ؟ وماذا تريد ؟ وبأي سلاح تناضل ؟

فليست مصر التي يعيشها المصريون هي مساحة الأرض التي يجري فيها النيل كما يبدو في الخريطة ... وليست مصر هي مجرد شوارع نظيفة يتمشى فيها الشبان بجاكيتات قصيرة والشابات بفساتين أنيقة كما يبدو في شارع فؤاد ...

بل مصر ... هي مصر الشريف
أولاً ... حيث الملايين الكثيرة تعيش
في أغوار الجهل وبرائث المرض
والفاقة ... تعيش مع الفؤاد مقيدة
إلى الأرض لا تعرف عن العالم الكبير
إلا جدران الحقن والقرية ... لا تعرف
ما هي السينمات ... بل لا تعرف
ما هو القطار إن لم يجر من جوارها
مصر الزيف حيث الإغليسة
الساحقة الشريفة التي ليسنت



حياتها خارج الحقن إلا الكلام الساذج على المصطبة وأنفاس التعميرة في
قهوة القرية ، وسجع الرابية ... وموقع القبلة على يمين الشمس كل
نهار ...

ومصر المدينة ثانياً ..

مصر في المصانع والملاكينات والتسحق والزيت ... مصر العامل
المجهد الضائع وهو يشقى اليوم لعدة أرغفة ، وينفق العمر مدفوناً في
الازقة الخائفة المعتمة وفي البيوت الرطبة المشمقة ...

هذه هي مصر ؟

هذه هي مصر التي يتجاهلها السينمائيون ويقتربون في حقها
الذنوب والشور .

وقد آن لهم أن يعرفوا . . آن لهم أن يدركوا أين يقفون . . وماذا
يقدمون . . وفي ركب من يتحركون . .

وآن للسينما أن تعرف من من الشعب صاحب الحق . . ومن
غاصب الحق . . من من الشعب عمله أن يشقى ويعرق لياكل ؟
ومن من الشعب عمله أن يستريح وينعم وينفق . . فكفى اتجارا
ب حياة الشعب وعيشا به وب مستقبله . . يجب على السينما ان تعيش مع
الشعب وتسعل لسعالة . . وتتولى باله . . وتجاهد مع جهاده . .
وتنصهر في كفاحه . . وتجذب الى الضوء حقيقة حياته بما فيها من جهد
وصراع . . وبناء وكفاح . . واندفاع دائم نحو الامام . . وادانه كل
ما يعيق تطوره وتحرره وانعتاقه . .

يجب على السينما المصرية ان تختبر الحياة المصرية وتكشف
ظواهرها ومخافها . . وتحلل زائفها وصادقها وتتخذ مادتها مما
يجرى داخل البناء الاجتماعي العام من عمليات متشابكة متداخلة
تتكشف اياتها حقيقة موقف كل طبقة . . ومؤدى افكارها . . ودلالة
قيمتها . . واتجاه صراعها . .

فحياة الفرد في هذا العصر . . وفي هذه الظروف التي يعيشها

العالم .. لم تعد قاصرة على ذاته وما حول ذاته .. بل أصبحت تتطلب
منه نظرة تتعدى مشاكله الى مشاكل الآخرين خارج بيئته .. بل
وخارج وطنه ..

ولم تعد الفنون ادوات للتسلية وقتل أوقات الفراغ بل صارت
فى هذا العصر وسائل دعاية وتوجيه وقيادة .. واصبح عليها ان تقدم
الى الشعوب التفسيرات الواقعية العملية لمشاكل الحياة اليومية
واحداث العالم الخارجية ..

ويوم أن يستطيع الفيلم المصرى ان يحقق هذه الاهداف بين قومه
ومجتمعه سيعرف طريقه الى الاسواق العالمية .. ويساهم بنصيب
كبير فى رخاء الانسانية ونشر الحق والسلام والحرية ..

عن . . .



أول مجموعة قصصية لبدر نشأت

قالت كبرى المجلات الأدبية في مصر والشرق العربي . . .

الحارة المصرية هي المكان الذي يقع فيه بيت هذا الأديب وحوادله وتجاربه الشخصية . . .
واصدار هذه المجموعة يساعد على احتمال فلسفة سارتر التي تترجم بكثرة في هذه
الأيام . . . بل يساهم في دفعها . . .

دؤدؤ اليوسف

أن كل شيء في هذا الكتاب الصغير الذي أخرجه دار الفكر يستثير القارئ . . .
القصص نفسها . . . غنية الكاتب . . . ولغته . . .

الإفاعة المصرية

إن البيئة المصرية تفتح عبقها أليفا إلى نفس القارئ خلال السطور . . . فالجو المصري
العام للطبقة الكادحة . . . والطبقة المتوسطة . . . يفلب على القصص المشيرة التي تضمها
صفحات الكتاب

الرسالة الجديدة

التجربة عند بدر نشأت تجرّه نمطية لاستنقل بأشخاصه القصصية فحسب . . . بل
هي رموز لتجارب تخوضها الأغلبية الساحقة . . . ونماذجها كلها نوية إيجابية تحتمل
الآلم بقوة وأصرار بمؤلّوها الإلم الدافئ لتغيير واقعها المرير . . .

العالم العربي

. . . تقدم نماذج من الناس حية صادقة الرأي . . . والحادث انغمسى يرتبط بالحدث
العام مما يعطى النموذج أصالة وعمق . . . ولعل هذه النقطة شائعة في أكثر قصص بدر
نشأت وتعطيها دفعة إلى الخارج . . . إلى فسحة مشكلة الإنسان أين كان . . .

الأديب

•• فناننا من أقدر القصاصين المعاصرين في النخول إلى القصة •• وهو لا يبدى رأيه ولا يلقى أحكامه من خلال ذهنه وثقافته ولكنه يتركها تنساب تلقائية من خلال التجربة المعروضة •• إن بدر نشأت مظهر من مظاهر أدبنا الجديد ومن خلال أعماله القصصية تحس التضجج والابداع وتراه يرسى قواعد القصة المصرية وتقاليدنا •

الرسالة اليهودية

•• لقد لمسنا عند بدر نشأت تجربة ومعرفة بالحياة فهو لا يكتب عن أشياء مجردة يتخيلها وإنما هو يكتب عن أشياء يراها في الواقع وربما عاش كثيرا في أجوائها ••

الثقافة الوطنية

••• إن المحور الرئيسي الذي تدور حوله هذه الاقاصيص العشرة هو الشعب •• الشعب البسيط الذي تلاقيه في الطفل والمصنع والازقة الضيقة بعفنة سائقو السيارات والموسسات ورواد المقاهي الشعبية وصاحب صندوى الدنيا والمنجدون والموظفون الصفار والصال ••

••• وإن شخصيات المجموعة كائنات بشرية كل منها يريد أن يشعر بإنسانيته •• ولهذه المجموعة غاية وهدف إنها ليست حلقة مفرغة يخطها كاتب وهو في البرج العاجي إنها تدعو إلى فهم واقعنا •• إلى معرفة الفساد المستشري فيه وهي بما تعرضه علينا من مظاهر البؤس والشفاء والاستثمار تثير فينا النورة الجاذبة الجذرية التي لاتؤمن إلا باقتلاع الفساد من جذوره ••

الاداب

وبعد •••

مساء الخير يا جلعان

يقدم بدر نشأت



مجموعة قصص جديدة

أفلام معروضة

صفحات	تأليف وإخراج وتلخيص
٤٠ ١٢	غزل البنات
١٨ ١٥	قليلة في الصحراء
٣٥ ٣٣ ٢١ ٢٠	أولاد الدوات
٢٣ ٢٢	عيون سهرانة
٢٩	معركة الحياة
٣٠	اشكى لمن
٣٢	الأم
٣٣	أولاد الشوارع
٣٤	آخر كذبة
٦٤ ٣٤	أيام ويليال
٣٥	ناديه
٣٥	مصطفى كامل
٣٥	يسقط الاستعمار
٣٥	أنا ستوتة
٣٥	ليلة العيد
٦٢ ٣٦	أبو حلموس
٧٢ ٣٧	حفرة المحترم
٣٧	بيت الاشباح
٥٦ ٣٨	العيش والملح
٣٨	عهد الهوى
٥٦ ٤٨ ٣٨	سمارة
٤٣ ٤٢ ٤١	دليلة
٤٣	العروسة الصغيرة

صفحات

٢٩ ٤٦	العزيمة
٤٦	العقاب
٤٦ ٧١	اعتراقات زوجة
٤٧	النائب العام
٤٧	وصيف نمره هـ
٤٨	حياة أو موت
٤٨	شباب امرأة
٥٢ ٦٧	دهوع الحب
٥٦	دجل لاينام
٦٠	أولاد مصر
٦١	اليد السوداء
٦١	زوجة بالثيابة
٦١	ليلة الفرح
٦٢	الحب الاول
١٧ ٦٧	خفيح الدرك
٤٠ ٥٢ ٦٧	وداد
٦٧	انشودة الراديو
٧٢	الدنيا حلوة
٧٢	لك يوم ياظالم
٧٢	اسرار الناس
٧٣	خد الجميل
٧٣	طايق ودايق
٧٣	خضرة والسندباد القليل
٧٣	حبيب الروح
٧٤	ورد الفسرام

فهرست

صفحة

تاريخ السينما المصرية

- ٦ متى بدأت السينما
- ١١ نشأة السينما المصرية
- ١٦ اولى اتجاهات السينما المصرية

المرح في السينما

- ١٨ السينما المسرحية
- ١٩ النزعة المسرحية في الرواية والافراج

اتجاهات الرواية السينمائية

- ٢٥ في الرواية الواقعية
- ٢٨ روايات وشخصيات سينمائية

اساليب المخرجين المصريين

- ٤٠ تطور فن الافراج بمصر
- ٤٩ المخرج والثقافة

سيطرة رأس المال

- ٥١ نشأة رأس المال
- ٥٤ تفصيل الروايات السينمائية
- ٥٦ الاحتكارات وازمة البطالة

النقاد ومحنة السينما

- ٥٩ تاريخ النقد الفني

السينما والتسعب

- ٦٥ السينما المصرية في عشرين عاما

نحو سينما مصرية

- ٧٧ رسالة السينما
- ٧٨ السينما والمجتمع

430
52
53



0425482

الشمس ١٠ قر